XF 1172
200150

29/

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

KÖNYVTÁR

Tomul 22 București Nr. 1

1977

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ALEXANDRU AMZULESCU

Membri:

Prof. ALEXANDRU BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România ; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România ; TIBERIU ALEXANDRU ; ANDREI BUCȘAN ; RADU NICULESCU ; PAUL PETRESCU ; NICOLAE RĂDULESCU ; PAUL SIMIONESCU ; GEORGETA STOICA ; ION TALOȘ ; ROMULUS VULCĂNESCU.

Secretar de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), București, Calea Victoriei nr. 125, sectorul 1.

Toate comenzile externe pentru lucrările apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la : ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137, telex 11226, București, str. „13 Decembrie" nr. 3.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„La revue d'ethnographie et de folklore" paraît 2 fois par an. Toutes commandes à l'étranger pour les travaux parus aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie seront adresées à : ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137, telex 11226, Bucarest, rue „13 Decembrie " n° 3, Roumanie.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
str. Nikos Beloiannis nr. 25
București

F-117

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 22 1977 Nr. 1

MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT KÖNYVTÁRA

SUMAR

STUDII

CORNELU DAN GEORGESCU, Considerații asupra definirii specificului național în cultura muzicală românească 5

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU, Elemente praxiologice și pragmatice relevante pentru o tipologie a informatorilor 15

SPERANȚA RĂDULESCU, Analiza unui text muzical lăutăresc 31

STANCA FOTINO, Între strigătură și cîntec liric 63

DIN ISTORIA FOLCLORULUI ȘI FOLCLORISTICII

ADRIAN FOCHI, Contribuții la istoria folcloristicii românești : Caietul de cîntece populare al lui Manuil Isopescu din anul 1843 77

NOTE ȘI DISCUȚII

RADU NICULESCU, Aspecte ale problematicii actuale a folclorului. Realități și perspective 95

GERMINA COMANICI, Aspecte contemporane în cercetarea portului popular 101

CRONICĂ

TIBERIU ALEXANDRU, Cronica discului 113

RECENZII

MIHAI POP, PAVEL RUXĂNDOIU, *Folclor literar românesc*, București, Editura didactică și pedagogică, 1976 *(Alex. Popescu)* 121

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 1, p. 1–130, București, 1977.

PAUL SIMIONESCU, PAUL CERNOVODEANU, *Cetatea de scaun a Bucureștilor. Consemnări, tradiții, legende*, București, Editura Albatros, 1976 *(Ofelia Văduva)* 123

OLGA HORȘIA, PAUL PETRESCU, *Meșteșuguri artistice în România*, București, 1972 *(Boris Zderciuc)* 124

GHEORGHE VRABIE, *Structura poetică a basmului*, București, Editura Academiei R. S. România, 1975 *(Stanca Fotino)* 125

GEORGETA STOICA, *Arhitectura interiorului locuinței țărănești*. Muzeul din Rîmnicul Vîlcea, 1974 *(Ioana Popescu)* 127

MARINA MARINESCU, *Arta populară românească — țesături decorative*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975 *(Alina Ciobănel)* 128

ARTUR GOROVEI, *Literatură populară. Culegeri și studii*. București, Editura Minerva, 1976 *(Ofelia Văduva)* 129

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 22 1977 N° 1

SOMMAIRE

ÊTUDES

CORNELIU DAN GEORGESCU, Considérations sur la détermination de la spécificité nationale dans la culture musicale roumaine 5
SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, Éléments praxiologiques et pragmatiques significatifs pour une typologie des informateurs 15
SPERANŢA RĂDULESCU, L'analyse d'un texte musical de « lăutars » . . . 31
STANCA FOTINO, Ressemblance et différence entre les vers scandés au jeu et le chant lyrique 63

DONNÉES CONCERNANT L'HISTOIRE DU FOLKLORE ROUMAIN

ADRIAN FOCHI, Contributions à l'histoire du folklore roumain : Le cahier des chants populaires appartenant à Manuil Isopescu, 1843 77

NOTES ET DISCUSSIONS

RADU NICULESCU, Problèmes actuels du folklore. Realités et perspectives . 95
GERMINA COMANICI, Aspects contemporains dans la recherche du costume populaire 101

CHRONIQUE

TIBERIU ALEXANDRU, Chronique du disque. 113

COMPTES RENDUS

MIHAI POP, PAVEL RUXĂNDOIU, *Folclor literar românesc*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1976 *(Alex. Popescu)* 121

Rev. ethn. et folk., tome 22, n°. 1, p. 1–130, Bucureşti, 1977.

PAUL SIMIONESCU, PAUL CERNOVODEANU, *Cetatea de scaun a Bucureștilor. Consemnări, tradiți, legende*, București, Editura Albatros, 1976 *(Ofelia Văduva)* 123

OLGA HORȘIA, PAUL PETRESCU, *Meșteșuguri artistice în România*, București, 1972 *(Boris Zderciuc)* 124

GHEORGHE VRABIE, *Structura poetică a basmului*, București, Editura Academiei R. S. România, 1975 *(Stanca Fotino)* 125

GEORGETA STOICA, *Arhitectura interiorului locuinței țărănești*, Muzeul din Rîmnicul Vîlcea, 1974 *(Ioana Popescu)* 127

MARINA MARINESCU, *Arta populară românească — țesături decorative*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975 *(Alina Ciobănel)* 128

ARTUR GOROVEI, *Literatură populară. Culegeri și studii*, București, Editura Minerva, 1976 *(Ofelia Văduva)* 129

CONSIDERAȚII ASUPRA DEFINIRII SPECIFICULUI NAȚIONAL ÎN CULTURA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

CORNELIU DAN GEORGESCU

1. Utilitatea acestui demers pare evidentă; vom încerca, deci, în cele ce urmează: a) definirea mai riguroasă a unor noțiuni (în general, unanim acceptate intuitiv), folosind date elementare ale teoriei mulțimilor; b) schițarea unei metode operaționale adecvate [1] (respectiv, a unei modelări).

1.1. Întîlnim în mod curent formulări ca: „elementul X este specific românesc" (X fiind: o celulă melodică, un ritm, o calitate ca „simțul culorii", „echilibrul formei" etc.). Presupunînd că nu este vorba de un abuz metaforic [2], asemenea enunțuri au fost, de obicei, infirmate prin lărgirea

[1] „Primul pas în rezolvarea unei probleme este definirea corectă și completă a ei [...] Urmează o etapă importantă și anume etapa de analiză a problemei [...] Analiza teoretică a problemei este punctul de plecare în elaborarea unui model[...] Modelul este o reprezentare a ceea ce este esențial și total într-o problemă sau într-un fenomen. Prin aceasta am exprimat și scopul modelului [...] elaborarea unui model este o artă, care impune echilibrarea artistică a unei unități de contrarii [...] un model trebuie să fie o abstractizare a problemei sau a fenomenului pe care le reprezintă, dar în același timp trebuie să fie o reprezentare cît mai fidelă a acestora [...] O primă clasificare împarte modelele în trei tipuri fundamentale: iconice, fizice-analogice și matematice sau simbolice [...] Elementele unui model matematic sînt: variabilele, parametrii, relațiile funcționale și caracteristicile operative [...] Rezolvarea unui model matematic este legată de folosirea unui sistem ordonat de reguli, de efectuare a calculelor, adică rezolvarea este legată de existența unui algoritm". (Ion Văduva și Nicolae Popovici, *Introducere în programarea automată*, București, Editura didactică și pedagogică, 1973, p. 53—54, 55—58.)

„Relațiile experimentale trebuie reduse la relații matematice [...] Munca aceasta [NB — de modelare] cere oarecare imaginație, calitatea modelului depinzînd totodată de precizia prezentării și de simplitatea relațiilor". (Jacques Arsac, *Informatica*, București, Editura enciclopedică română, 1973, p. 181.)

[2] „Caracteristic pentru multe din încercările ce s-au întreprins pînă acum la noi pe plan filozofic general, în vederea determinării specificului național românesc, mi se pare un anumit spirit speculativ facil, pe care e necesar să-l depășim [...] Se spune, bunăoară, că românul iubește frumosul. Dar ce popor nu iubește frumosul? [...] Că românul e harnic. Sînt oare pe lume, serios vorbind, popoare leneșe? [...] Iată-ne, așadar, în situația de a respinge, ca nefondate, nu puține din « observațiile » ce s-au făcut în trecut despre « specificul național românesc »". (Gheorghe Achiței, *Ce se va întîmpla mîine? Studii de estetică*, București, Editura Albatros, 1972, p. 159.)

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 1, p. 5—13, București, 1977.

sferei cercetărilor [3]. Teoretic, nu este cu totul imposibil (deşi foarte puţin probabil) ca un element izolat de structură să fie specific unei culturi muzicale [4]; înainte de a putea afirma acest lucru, acest specific ar trebui să fie definit printr-un sistem unitar cuprinzînd toate datele care pot concura, la un anumit nivel (de exemplu, cel puţin ansamblul datelor structural-muzicale).

1.2. Nu se precizează, de obicei, în formulările citate : în raport cu cine este specific acel element (uneori se subînţelege că în raport cu restul lumii); pe baza analizei cărui material s-a tras această concluzie; în ce perioadă sau domeniu este valabilă această concluzie; eventual, cît de specific este elementul considerat etc.

1.3. Definirea specificului [5] implică, în accepţiunea pe care i-o acordăm : a) o comparaţie [6] a unui material, ale cărui calităţi se cercetează, cu un alt material, înrudit sau — încă mai concludent — care să-l cuprindă pe primul ca parte a sa (definiţia prin genul proxim şi diferenţa specifică ne sugerează oricum această comparaţie); b) o optică anumită (se iau în considerare nu toate proprietăţile materialelor în discuţie, ci doar acelea esenţiale din punctele de vedere adoptate).

1.4. Încercarea de determinare a specificului naţional pe plan muzical ar presupune, deci, cel puţin : a) cunoaşterea obiectelor (sau a mulţimilor de obiecte) între care se face comparaţia (culturile muzicale ale poporului

---

[3] „Îndată ce o trăsătură frapantă era descoperită în vreo ţară şi înainte de a-i fi căutat cu atenţie prezenţa în alte părţi, era localizată, odată pentru totdeauna, la locul descoperirii sale. Astfel, acel celebru ritm, botezat « bulgăresc », din cauza necunoaşterii tratatelor otomane (care îl numesc « şchiop »), a fost atribuit Bulgariei şi regiunilor septentrionale vecine ; a apărut succesiv în tot Balcanul, în Spania, în Ţara Bascilor, în Elveţia, în Africa de Nord, în Africa Neagră, în Turcia, în Afganistan, în Indii, în Ceylon, în Borneo, şi, mai mult, în teatrul balinez, în opera şi teatrul chinezesc de păpuşi [...] Un geniu pe care îl vom plînge întotdeauna [NB — se referă la Béla Bartók] a circumscris astfel răspîndirea acelui cîntec lung pe care l-a descris primul : România de nord, Ucraina, ţinuturile perso-arabe. Dar şi în acest caz, încetul cu încetul, această zonă s-a întins sub ochii noştri uimiţi o dată mai mult, din Spania pînă în Mongolia". (Constantin Brăiloiu, *Muzicologia şi etnomuzicologia azi*, în *Opere*, vol. I, Bucureşti, Editura muzicală, 1972, p. 150.)

„De asemenea, din cauza lipsei de informaţie, unii pot să mai declare polifonia o invenţie a Europei Occidentale, în timp ce chiar în Europa (Grecia, Iugoslavia, Austria, Ţările Baltice, Portugalia etc.) — fără să mai socotim Africa Neagră şi Polinezia — formele numeroase de muzică pe mai multe voci aduc o dezminţire indiscutabilă acestei aserţiuni". (Constantin Brăiloiu, *Etnomuzicologia II, Studiu intern*, în *Opere*, vol. I, p. 182.)

[4] „A luat naştere un sistem, sărac, dar riguros coerent [...] Fiecare va comporta un număr determinat de resurse şi deficienţe proprii, care îl va caracteriza net, sau, dacă vreţi, un repertoriu de locuri comune specifice. Ceea ce, pe de o parte, permite să le recunoşti şi, pe de altă parte, le priveză de orice caracter regional şi, cu atît mai mult, rasial sau naţional. Un asemenea caracter nu va deveni sensibil decît în ziua cînd o prezenţă colectivă va putea să se îndrepte spre cutare sau cutare dintre mijloacele de expresie pe care le oferă acestea. Vocabularul celor mai arhaice (sisteme) este prea restrîns ca să poată avea loc o alegere [...]". (Constantin Brăiloiu, *Viaţa anterioară*, în *Opere*, vol. I, p. 201.)

[5] „[...] propriu unei fiinţe, unui lucru sau unui fenomen ; particular, distinctiv, caracterul propriu, particular (a ceva sau al cuiva); notă distinctivă". (*Dicţionar de neologisme*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1966, p. 718.)

„[...] originalitatea unei specii animale sau vegetale, care o distinge net de speciile vecine [...]". (*Larousse*, vol. III, Paris, Librairie Larousse, 1966, p. 718.)

[6] „Ştiinţific vorbind, cercetările în acest domeniu (al originalităţii muzicii populare şi al importanţei sale din punct de vedere patriotic, ca tradiţie naţională) nu prezintă interes decît dacă sînt întreprinse la scară mondială, rămînînd mereu riguros comparative". (Constantin Brăiloiu, *Etnomuzicologia II, Studiu intern*, în *Opere*, vol. I, p. 181—182.)

român și ale popoarelor vecine sau europene etc. în funcție de extensia pe care vrem să o dăm temei); b) stabilirea unui punct de vedere analitic consecvent (ne vom referi doar la structura muzicală a obiectelor cercetate sau vom include și date sociologice etc.); c) o metodă operațională (cum se va efectua această comparație în mod concret); d) sistematizarea datelor obținute (în vederea reliefării unor concluzii) [7].

2. Nu este necesar să definim noțiunea de „cultură muzicală" pentru cele ce urmează; este suficient să-i distingem două planuri: a) planul obiectual (care cuprinde creațiile muzicale propriu-zise, privite static, ca produse finite) și b) planul funcțional (care cuprinde instituțiile muzicale, privite dinamic, adică modul în care funcționează creațiile muzicale: cum sînt produse, cum trăiesc, cum sînt conservate, cum sînt transmise).

2.1. Ne vom concentra atenția exclusiv asupra planului a) (conform concepției esteticii informaționale [8], momentul central al schemei informaționale clasice), considerînd că dintr-o optică structural-muzicală vom afla date esențiale referitoare la o cultură muzicală [9]. Desigur, într-un sistem de comparație mai complex, planul b) aduce informații prețioase (ele ar trebui însă, la rîndul lor, corelate cu cele corespunzătoare altor domenii artistice, de învățămînt etc., nefiind specific muzicale).

2.2. Vom încerca să definim mai precis mulțimea creațiilor muzicale, mulțime neomogenă, mobilă în plan bidimensional: temporal și spațial. Prin aceasta, intenționăm să precizăm și ceea ce am numit „perioadă sau domeniu de valabilitate".

2.2.1. O formulare mai completă a specificului național, noțiune de asemenea mobilă, ar cuprinde deci următoarele date minimale: proprietățile S (structurale) ale materialului M (muzical), funcționînd în modul I (instituții), în timpul P (perioada) pe aria geografică G (comparate cu parametrii corespunzători $SM_x\ I_x\ P_x\ G_x$ ai unei alte culturi muzicale).

2.2.2. Mulțimea M nu poate fi studiată, pentru început, decît prin secțiuni timp-spațiu precise (în cazul nostru, această secțiune reprezintă anul 1976 și zona geografică a țării noastre, sau cea în care întîlnim populație care vorbește limba română, dacă vom considera acest factor ca mai important din punct de vedere etnic).

---

[7] După A. Bucșan, aceste faze ar fi (în contextul cercetării coregrafice pe plan național): 1) „Extragerea principalelor caracteristici (pe diverse categorii) ale repertoriului de joc din centrul cercetat și gruparea lor într-un anumit mod din care să reiasă cît mai evident ordinea lor ca importanță; 2) Analiza critică a datelor extrase pentru a se vedea ceea ce este esențial ca importanță numerică, frecvență etc. [...] în repertoriul respectiv, constituindu-i deci specificul; 3) În sfîrșit, verificarea rezultatelor astfel obținute prin confruntarea lor cu cele ale altor puncte cercetate, cărora le presupunem apriori o înrudire cu primul (datorită în special apropierii geografice)". (Andrei Bucșan, *Specificul dansului popular românesc*, București, Editura Academiei R.S.R., 1971, p. 14.)

[8] „Estetica informațională admite că orice expresie artistică este un fenomen de comunicare. Ea consideră opera de artă ca fiind un mesaj luat dintr-un ansamblu sociocultural și transmis prin intermediul unui canal (sistem de senzații vizuale, auditive etc. ...) existent între un individ — sau un grup — creator, artistul emițător și un individ receptor". (Abraham Moles, *Artă și ordinator*, București, Editura Meridiane, 1974, p. 21.)

[9] „Avem suficiente motive să presupunem că omul, manifestîndu-se creator, n-o poate face altfel decît în cadru stilistic". (Lucian Blaga, *Orizont și stil*, în *Trilogia culturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 11.)

2.2.3. Luînd deci ca determinate elementele P (perioada), G (spațiul geografic) și evitînd, deocamdată, elementul I (instituții), vom studia în continuare exclusiv elementul S (structura) al lui M (materialul muzical).

2.2.4. Stratificările existente în orice cultură muzicală vor fi privite doar structural (ele sînt evidente nu numai în cazul folclorului ritual și neritual, ci și în cazul muzicii culte); comparînd două sau mai multe asemenea secțiuni timp-spațiu, putem obține însă mai tîrziu date referitoare la modificările (evoluția) acestor structuri, deci și ale unor elemente care pot aparține „specificului în mișcare".

3. Considerăm elementele : mulțimea M_r a tuturor creațiilor muzicale existente, la această dată, într-o formă sau alta (arhivă, disc, partitură etc.) în cultura muzicală românească, a căror autori — individuali sau colectivi, cunoscuți sau anonimi — locuiesc pe teritoriul românesc sau sînt vorbitori de limba română (acest criteriu, desigur discutabil, va fi justificat); mulțimea M_x (echivalentul lui M_r pentru un alt popor sau grup de popoare, luate ca referință); mulțimea S a tuturor posibilităților structural-muzicale existente teoretic (mulțime produs cartezian $F \times D \times I \times T$, reprezentînd calitățile sunetului muzical : frecvență, durată, intensitate, timbru). Mulțimile M_r și M_x sînt finite și neordonate, mulțimea S finită și ordonată. Există mai multe posibilități de formalizare, la acest nivel [10].

3.1. A analiza un obiect oarecare $m \in M_r$ înseamnă a stabili o relație funcțională [11] între mulțimile M_r și S.

3.1.1. Oricărui $m \in M$ îi va corespunde în S un cvadruplet ordonat de formă $f \times d \times i \times t / f \in F,\ d \in D,\ i \in I,\ t \in T$.

---

[10] „Dans notre civilisation occidentale l'œuvre musicale est materialisée par un graphique, nommé partition. Le temps y est porté en abscises, la fréquence des sons en ordonées. Le graphe de la fonction fréquence pour la variable temps y prend un aspect visuel particulier, dû à l'emploi de nombreux signes conventionnels de caractère mnémotechnique, légués par la tradition [...]". Urmează un proiect de cifraj strict al frecvențelor și duratelor. (Pierre Barbaud, *Initiation à la composition musicale automatique*, Paris, Dunod, 1966, p. 1.)

„În general un sunet muzical se consideră definit atunci cînd sînt determinate (cu precizie și în limitele notației muzicale tradiționale) înălțimea, durata, intensitatea și timbrul lui. Se notează cu F, D, I, T mulțimea înălțimilor, duratelor, intensităților și timbrurilor utilizate în limbajul muzical tradițional. Un sunet muzical este, astfel, un element al produsului cartezian $F \times D \times I \times T$, deci un cvadruplet ordonat de forma $(f, d, i, t) \in F \times D \times I \times T$. Mulțimea $S = F \times D \times I \times T$ a tuturor sunetelor muzicale este, prin urmare : $S = \{(f, d, i, t) / f \in F,\ d \in D,\ i \in I,\ t \in T\}$. O melodie (o linie melodică, o voce în sens armonic-polifonic etc.) poate fi gîndită într-o accepție foarte generală, ca succesiunea (în timp) a unui număr determinat de sunete (inclusiv pauzele, desigur); o melodie poate fi atunci definită ca un șir finit de n elemente din $F \times D \times I \times T$, deci o funcție $f = \{1, 2, \ldots n\} \to F \times D \times I \times T$". (Dinu Ciocan, *Aplicații ale matematicii în cercetarea muzicologică*, în *Studii de muzicologie*, vol. IX, București, Editura muzicală, 1973, p. 141.)

„Notînd cu k numărul maxim de voci ce pot apărea într-o lucrare muzicală tradițională și cu n numărul maxim de stări din care poate fi constituită o lucrare muzicală din acest limbaj, numărul tuturor lucrărilor ce pot fi scrise în limbajul muzical tradițional este egal cu $/[(F \times D \times I \times T)^k]^n / [\ldots]$ O operă muzicală este, în acest sens, un șir finit de n elemente din mulțimea șirurilor finite de k elemente din $F \times D \times I \times T$ (unde k este numărul maxim de voci care apar în lucrarea respectivă), deci un șir dublu de nk elemente din $F \times D \times I \times T$, deci $f : \{1, 2 \ldots n\} \times \{1, 2 \ldots k\} \to F \times D \times I \times T$". (Dinu Ciocan, *op. cit.*, p. 145.)

Vezi și Aurel Stroe, *Compoziții și clase de compoziții muzicale*, în „Muzica", an. XX (1970), nr. 4—6—11.

[11] „[...] o relație binară între A și B este funcțională dacă la fiecare element $a \in A$ corespunde un singur element $b \in B$". (A. Kaufman și M. Précigout, *Elemente de teoria mulțimilor și algebră modernă*, vol. I, București, Editura tehnică, 1972, p. 90.)

3.1.2. În mulțimile produs M_rF, M_rD, M_rI, M_rT, submulțimile M_rF_r, M_rD_r, M_rI_r, M_rT_r sînt grafuri [12], ale căror tăieturi [13] în S după M_r reprezintă acele posibilități structurale alese din totalul lor, existente în cultura muzicală românească ($F_r \times D_r \times I_r \times T_r = S_r$).

3.1.2.1. Imaginea [14] unei submulțimi $M_1 \subset M_r$ (a unui gen muzical de exemplu), prin graful MGF_r, MGD_r etc., va reține din S doar acele proprietăți structurale specifice genului, deci îl va defini structural.

3.1.3. Aplicațiile definite de la M_r la $F \times D \times I \times T$ nu sînt nici injective [15] (deoarece la diferiți $m \in M_r$ poate corespunde un același f, d, i, t) și nici surjective [16] (deoarece rămîn termeni în $F \times D \times I \times T$ fără a avea o corespondență în M_r).

3.2. Comparînd S_r cu S_x termen cu termen (tăieturile în S după M_r și M_x reprezentînd deci totalul posibilităților structurale existente în cultura muzicală românească și în cea luată ca referință), obținem : intersecția ($S_r \cap S_x$) arată ceea ce este comun între aceste culturi, iar diferențele specifice $S_r - S_x$ (respectiv $S_x - S_r$), ceea ce este specific fiecăreia din punct de vedere sintetic structural.

3.2.1. Comparația (intersecția și diferențele) se poate efectua însă și la nivelul fiecărei mulțimi $F_rD_rI_rT_r$ cu $F_xD_xI_xT_x$ (deci între tăieturile în S după M_r și M_x) luate separat sau cîte două sau trei, obținînd astfel date analitice structurale (referitoare la un specific din punct de vedere melodic, ritmic etc. separat sau în diferite combinații).

3.3. O posibilitate de rafinare a acestui procedeu, cu ajutorul unor noțiuni generale de statistică matematică, este aceea de a asocia fiecărui element de tipul $f_r \in F_r$ sau grup de elemente de tipul $f_rd_r \in F_rD_r$ etc., cît și corespondenților lor din S_x un indice de frecvență V, care să ofere informații pe S_r și S_x referitor la cîți $m_r \in M_r$ sau $m_x \in M_x$ au proprietatea f_r sau f_x etc. (deci, care este frecvența de apariție în M_r sau M_x a unei posibilități structurale izolate sau a combinațiilor).

3.3.1. Compararea dubletelor S'_rV (în care S'_r poate conține de la 1 la 4 termeni din $F_r \times D_r \times I_r \times T_r$ în toate combinațiile) cu cele corespunzătoare din S'_xV ne relevă de data aceasta nu doar existența sau nonexistența unei intersecții între M_r și M_x (deci, un contact la un nivel structural), ci și nuanțe ale acestui contact. Între doi termeni V_r și V_x pot exista relațiile de $=$, $>$, $<$, deci un raport variabil în jurul cifrei 1 (egalitatea).

3.3.1.1. Codificînd (corespunzător gradului de precizie pe care îl dorim) printr-o scală a unui indice 0 aceste situații posibile (acest indice fiind atribuit lui S'_r, în urma efectuării comparației), obținem o ierarhizare a unor structuri în raport cu altele, în funcție de gradul lor de specific.

---

[12] „[...] vom numi graf o submulțime G a lui $E \times F$ [...]; toate elementele unui graf sînt cupluri". (*Ibidem*, p. 60.)

[13] „Se numește tăietura unui graf $G \subset A \times B$ după $x \in A$, mulțimea constituită din elementele $y \in B$, care au proprietatea $(x, y) \in G$". (*Ibidem*, p. 63.)

[14] „Fie un graf $G \in A \times B$, fie X o parte a lui $A (X \subset A)$: se numește imagine a lui X prin G mulțimea acelor elemente $b \in B$, astfel încît pentru orice $b \in B$ există proprietatea $(x, b) \in G$". (*Ibidem*, p. 87.)

[15] „[...] o aplicație de A la B este injectivă dacă două elemente distincte ale lui A, fie a și a', au imagini distincte în B prin f. $a \neq a' \rightarrow f(a) \neq f(a')$". (*Ibidem*, p. 96.)

[16] „[...] o aplicație f de la A la B este surjectivă cînd imaginea lui A prin f este egală cu mulțimea de sosire, adică $f(A) = B$". (*Ibidem*, p. 96.)

3.3.2. Modelarea statistică poate fi de asemenea aplicată sistematic, conform conceptelor de variabilă aleatoare și probabilitate [17].

4. Rezultatul final al comparației între mulțimea M_r și M_x îl reprezintă deci o corespondență a unor termeni $m \in M_r$ ai unei mulțimi neordonate (prin intermediul grupărilor de 1 — 4 elemente ale mulțimii produs $F_r \times D_r \times I_r \times T_r$ și printr-o corespondență în V) în mulțimea total ordonată O, a „gradelor de specific". Prin această corespondență, am clasificat (exclusiv din punctul de vedere al gradului de specific, al lui M_r față de M_x) toate elementele $m_r \in M_r$, după părțile lor componente sau în întregul lor. Putem afirma, de data aceasta riguros, că un element structural sau o combinație (de exemplu, o celulă ritmico-melodică) a unui obiect $m_r \in M_r$ este mai specifică culturii românești de n ori decît cea corespunzătoare lui $m_x \in M_x$ (n fiind o valoare a lui 0).

4.1. Rezultatele obținute pot fi interpretate în continuare. Se pot reliefa nucleele cu indice 0 maxim, zonele comune, cazurile izolate sau se pot regrupa date care să definească structural categorii sau genuri muzicale ale lui M_r, de data aceasta după criterii riguros stabilite.

4.2. Aceste date pot fi completate cu informații din planul „funcțional", după o formalizare corespunzătoare.

5. Cîteva precizări și comentarii :

5.1. Materialul de la care am plecat a fost considerat axiomatic [18]; el nu poate fi definit decît, eventual, după efectuarea comparației. A fost necesar un criteriu rigid de separare a obiectelor $m \in M_r$ față de cele $m \notin M_r$, deoarece prin însăși definiția unei mulțimi X trebuie să se poată decide dacă un element dat x îi aparține lui X sau nu [19].

5.1.1. Obiecții posibile : există creații românești în afara granițelor țării noastre ; pe teritoriul țării noastre nu toate creațiile sînt românești ; există vorbitori de limbă română care nu produc muzică românească etc.

5.2. Am considerat (deocamdată) toate aceste creații muzicale într-o mulțime M fără a ne ocupa de submulțimile corespunzătoare categoriilor muzicale (muzică populară, ușoară, cultă etc., fiecare cu genurile și subgenurile proprii), deoarece : a) am vrut să reliefăm faptul că schița de metodă propusă poate fi aplicată oricărui material, oricît de neomogen ; b) categoriile și genurile muzicale (ca și apartenența variantelor unui anumit tip [20])

---

[17] Vezi, de ex., St. Mihoc și N. Mica, *Elemente de teoria probabilității și statisticii* — Manual pentru clasa a XII-a, București, Editura didactică și pedagogică, 1969.

[18] Într-un mod asemănător se procedează și în estetica informațională, pornindu-se de la ceea ce este acceptat în general ca operă de artă, fără a se încerca o definiție.

Vezi Victor Ernest Maşek, *Artă și matematică*, București, Editura politică, 1972.

[19] Definiția mulțimii după Georg Cantor, fondatorul teoriei mulțimilor : „colecție de obiecte bine determinate, distincte, ale intuiției sau gîndirii noastre, considerate împreună ca un tot". (În *Dicționar de matematici generale*, București, Editura enciclopedică română, 1974, p. 192.)

[20] „A strînge la un loc toate variantele nu e atît de ușor cum ar părea unui profan. Chiar dacă reușim să le localizăm pe toate în mod mecanic sau cu ajutorul memoriei, rămîne să fie stabilit cînd o melodie încetează de a mai fi varianta unei anumite melodii. Rămîne întrebarea primordială : ce caracterizează o melodie ca variantă a alteia?". (Béla Bartók, apud A.B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, Columbia University Press, 1951, p. 15); Benjamin Suchoff, *Unele probleme privind folosirea mașinilor electronice de calcul la materialul etnomuzicologic al lui Béla Bartók*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 14 (1969), nr. 5, p. 347.

ar trebui privite ca „mulțimi vagi" (fuzzy-sets) [21], domeniu în care operațiile sînt incomparabil mai complicate ; c) considerăm depășit momentul istoric în care era necesar a releva „prăpastia dintre arta savantă și cea populară" [22], azi apărînd mai interesant a studia tocmai continuum-ul existent între aceste categorii și genuri ; d) deosebirile existente, totuși, par a fi definite în special pe baza unor criterii funcționale [23] ; or, noi ne-am ocupat exclusiv de aspectul structural muzical.

5.2.1. Obiecții posibile : aspectele structurale nu pot fi studiate complet separat de cele funcționale (în cazul unei creații colective, nescrise sau de tip improvizatoric, de exemplu, apar caractere structurale foarte asemănătoare, uneori indiferent chiar de perioada istorică sau de categoria muzicală) ; considerarea unor submulțimi corespunzătoare acestora ar aduce la o grupare a unor proprietăți structurale care ar reliefa noi relații.

5.3. Am preferat compararea elementelor M_r și M_x la nivelul pieselor muzicale individuale (reprezentate structural prin cvadrupletul ordonat $f \times d \times i \times t$), evitînd o modelare premergătoare, deoarece o modelare implică fie o simplificare nedorită a obiectelor, fie un mod de lucru mai greoi. Această cale poate fi, desigur, încercată.

5.3.1. Obiecții posibile : se poate porni și de la un număr mai limitat de obiecte (selecționate corespunzător) sau de la modelări ale elementelor lui M_r, aproximarea fiind suficientă la acest nivel experimental.

5.4. Mulțimea produs $S(F \times D \times I \times T)$ — fiecare dintre acești termeni indicînd simbolic un complex de date — reprezintă cea mai generală definiție a domeniului fizic al muzicii ; este incontestabil că, datorită cantității și complexității datelor de manevrat, operațiile nu pot fi realizate decît cu ajutorul unui calculator electronic. Această definire nu reprezintă decît un modest început de formalizare.

Sau : „J'ai un rythme uniforme (A). Si je change suffisamment ce rythme (A), ce ne sera plus le même rythme. Il deviendra (B). Dans quelles limites le rythme initial (A) peut-il varier sans qu'il soit consideré (B)? [...] De 10%? [...] De 20%? [...] De X%? [...] Ici est introduite la théorie des erreurs de Gauss et de là le calcule des probabilités. (A) est finalement défini statistiquement à l'aide des écarts. Ceci n'a rien à voir avec la notion de perception sensorielle et de quantum de perception. C'est un problème pur de logique et de la variation plastiques. Le thème de l'identité peut être généralisé pour toutes les composantes du son et même pour des sections entières, pour des ensembles de sons [...]". (Iannis Xénakis, *Musique, Architecture*, Tournai, Casterman S. A., 1971, p. 15.)

[21] „Noțiunea de mulțime fuzzy constituie o abordare dintr-un unghi diferit a conceptului de mulțime : mai precis, între apartenența unui element la o mulțime și nonapartenența există o serie de situații tranzitorii, de natură continuă — așa-numitele « grade de apartenență » semnifică acest lucru". (C. V. Negoiță, D. A. Ralescu, *Mulțimi vagi și aplicațiile lor*, București, Editura tehnică, 1974, p. 14.)

[22] „Pe măsură ce o cultură înaltă se desprinde de matca sa și se ridică deasupra comunului, se stabilesc convenții din ce în ce mai tiranice, în timp ce se elaborează un corp de doctrine din ce în ce mai circumstanțiat și se lărgește prăpastia dintre arta savantă și cea populară. Cu toate acestea, penetrațiile rămîn constante de la una la alta, atît de sus în jos, cît și de jos în sus". (Constantin Brăiloiu, *Etnomuzicologia II, Studiu intern*, în *Opere*, vol. I, p. 179.)

[23] „Conceptul de artă populară este polidimensional și conținutul lui poate fi caracterizat integral numai dacă se iau în considerație perspective multiple : aceea a procesului creator, cea privind condiția economică a artei populare, problema circulației acestei arte etc.". (Grigore Smeu, *Arta populară și proliferarea conceptelor*, în *Estetica filosofică și științele artei*, București, Editura științifică, 1972, p. 284.)

5.4.1. Obiecții posibile : nu toate elementele considerate sînt egal importante ; ele se pot reduce uneori doar la produsul F × D (în cazul unor genuri folclorice, de exemplu).

5.5. Nu există nici o apreciere (de natură estetică, de exemplu) a vreunui element $m_r \in M_r$ (sau a importanței sale, din punctul de vedere al tradiției, succesului etc.) ; acest factor ar trebui de asemenea formalizat și anexat datelor considerate, eventual în urma unei anchete sociologice sistematice. Indicele de frecvență atașat reprezintă singurul factor nestructural muzical luat în considerare.

5.6. Metoda schițată poate fi completată și rafinată în fiecare dintre componentele sale ; în funcție de numărul mai mare (sau mai fin structurat interior) de „descriptori" se includ noi factori, deci se obțin rezultate mai fidele și mai complexe. Ne referim nu atît la capitolul „instituții muzicale" (unde date referitoare, de exemplu, la formele de spectacol, raportul tradiție-inovație, profesionism-amatorism, structura emisiunilor radio și televiziune etc. trebuie luate în considerare în conceptul de „cultură muzicală"), capitol evitat intenționat, cît la capitolul „structură muzicală", în cadrul căruia marea majoritate a problemelor concrete sînt lăsate în suspensie (parțial pentru simplificarea expunerii), fiind susceptibile de ajustări și completări. Fiind vorba de o problemă de aproximare, de optimizare a descriptorilor pentru a reține cît mai multe date, ea rămîne desigur permanent deschisă.

6. Aspectul final al tentativei noastre pare fi cel generativ în sens estetic [24]. Cunoscînd structurile muzicale și combinațiile lor cele mai originale, ele pot fi reproduse (sau continuate) prin redactarea unui algoritm compozițional corespunzător unei gramatici generative. Și aici, limitele aproximării alese sînt cele care dictează precizia și viabilitatea rezultatului.

CONSIDÉRATIONS SUR LA DÉTERMINATION DE LA SPÉCIFICITÉ NATIONALE DANS LA CULTURE MUSICALE ROUMAINE

Le but de cet exposé est de préciser une série de notions, considérées nécessaires pour comprendre la notion de spécificité et d'esquisser une méthode d'opération qui mène à sa définition. Les phases de cette action seraient :

a) la délimitation de la sphère des objets à examiner (dans notre cas, l'ensemble des œuvres musicales roumaines et celles des pays avec lesquels on effectue la comparaison) ; b) l'établissement d'un point de vue analytique conséquent ; c) l'élaboration d'une méthode d'opération ; d) la systématisation des conclusions.

---

[24] „Prin estetica generativă înțelegem circumscrierea tuturor operațiilor, regulilor și termenilor prin a căror aplicare la o mulțime de elemente materiale funcționînd ca semne se poate obține în mod conștient și metodic o stare estetică. Estetica generativă este, în acest sens, analogul unei gramatici generative". (Max Bense, *Aesthetica*, apud Victor Ernest Maşek, *Artă și matematică*, București, Editura politică, 1972, p. 181.)

La spécificité nationale englobe les données minimales suivantes : les propriétés structurales du matériel musical Mr (roumain), fonctionnant dans le mode I (institutions : comment la musique est-elle créés, réalisée, conservée et transmise), dans l'intervalle du temps P (période), sur l'aire géographique G, comparées avec les paramètres correspondants de la culture musicale de référence (Mx). Il s'agit donc d'un complexe mobile qui doit être étudié selon des sections PG déterminées.

On s'occupe exclusivement du niveau structural musical. On analyse les objets à comparer (en établissant des relations fonctionnelles entre les ensembles Mr, Mx et S, ensemble-produit cartésien $F \times D \times I \times T$ qui définit les qualités physiques du son musical : fréquence, durée, intensité, timbre) ; on compare terme par terme les coupures en S après Mr et Mx (Sr et Sx, composée de quadruplets ordonnés de type $f \times d \times i \times t \rightarrow F \times D \times I \times T$) ; on trouve l'intersection ($Sr \cap Sx$) et les différences spécifiques ($Sr - Sx$ et $Sx - Sr$). Si l'on ajoute un indice de fréquence à chaque élément de Sr et Sx et un indice « d'originalité » du rapport entre ceux-ci (sur une échelle convenablement choisie), on obtient une hiérarchisation de structures Sr en fonction de leur « degré de spécificité ».

On présente ensuite, d'une façon critique, certains aspects comme : le mode de définition de l'ensemble Mr ; la distinction des catégories musicales (sous-ensembles de type « fuzzy » de M) ; la nécessité de considérer aussi le plan I (institutions musicales), d'une éventuelle modélisation antérieure au travail de comparaison ou de la formalisation adéquate d'une structure musicale ; la possibilité de raffiner l'esquisse de méthode proposée par « l'optimisation » des descripteurs. L'aspect final de cette démarche semble être l'aspect génératif, dans le sens esthétique ; la connaissance des structures musicales les plus originales peut ouvrir le chemin de la rédaction d'un algorithme compositionnel correspondant à une grammaire générative qui faira reproduire ou continuer ces structures.

ELEMENTE PRAXIOLOGICE ȘI PRAGMATICE RELEVANTE PENTRU O TIPOLOGIE A INFORMATORILOR

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU

0. Ca studiu dedicat acțiunii, praxiologia, iar ca ramură a semioticii vizînd relația dintre individ, elementele limbii și aspectele lumii, pragmatica sînt discipline care alcătuiesc un cadru de referință pentru lucrarea de față. Cititorul le va alătura, în cazul în care nu ne împărtășește convingerea că interacțiunea este un obiect de studiu pentru praxiologie și pragmatică deopotrivă, sociologia și interacționismul simbolic.

1. În cele ce urmează vom defini conceptul de colectivitate ca pe o rețea de acțiuni și interacțiuni.

Acțiunile vizează modificarea relațiilor dintre un individ (cu rol de) agent (un grup de indivizi agenți) și mediu. Ele se opun inacțiunii. Interacțiunile vizează modificarea relațiilor dintre doi sau mai mulți indivizi (două grupuri de indivizi, un individ și un grup etc.) care preiau alternativ rolurile de agent și anti-agent. Folosim termenul de anti-agent pentru a marca explicit rezistența pe care, în această calitate, fiecare dintre indivizii participanți la o interacțiune o opune celui care este momentan agent, caracterul permanent negociat, emergent al unei interacțiuni. Interacțiunile se opun izolării.

Acțiunea ar putea fi concepută (și este deseori prezentată în limbajul natural) ca interacțiune între un agent uman și un anti-agent natural care nu-și intervertesc rolurile, ca o alternare de încercări din partea primului și de respingeri (pe care le numim erori ale agentului) din partea celui de-al doilea. Dar explorarea acestei posibilități nu este relevantă pentru obiectul prezentei discuții.

Exemple de acțiuni sînt : acțiunile legate de cultivarea pămîntului, acțiunile legate de creșterea animalelor, acțiunile legate de vînătoare, pescuit sau culeș, acțiunile legate de construirea unui adăpost etc. Exemple de interacțiuni sînt : bătaia, lupta, frăția de cruce, căsătoria, spectacolul, conversația etc.

Etnograful abordează precumpănitor acțiuni. Sociologul, folcloristul, lingvistul abordează precumpănitor interacțiuni.

Cunoscînd numărul indivizilor dintr-un grup și pornind de la o listă restrînsă postulată a tipurilor de acțiuni și interacțiuni pe care le considerăm fundamentale, am putea stabili : *(a)* numărul maxim de tipuri de acțiuni pentru fiecare individ în parte al grupului (egal cu numărul tipurilor de acțiuni postulate) ; *(b)* numărul maxim de tipuri de interacțiuni pentru fiecare individ în parte al grupului (egal cu numărul tipurilor

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 1, p. 15–29, București, 1977.

de interacțiuni postulate); *(c)* numărul de tipuri de acțiuni în care este antrenat fiecare individ în parte al grupului; *(d)* numărul de tipuri de interacțiuni în care este antrenat fiecare individ în parte al grupului; *(e)* numărul de acțiuni distincte pentru fiecare individ (acest număr ar coincide cu *(c)*); *(f)* numărul de interacțiuni elementare distincte — înțelegem prin interacțiune elementară interacțiunea între doi indivizi — pentru fiecare individ (= numărul indivizilor cu care este în interacțiune elementară individul respectiv); *(g)* numărul de acțiuni distincte posibile respinse de individ sau interzise acestuia (egal cu diferența dintre *(a)* și *(c)*); *(h)* numărul tipurilor de interacțiuni respinse de individ sau interzise acestuia (egal cu diferența dintre *(b)* și *(d)*); *(i)* numărul de interacțiuni elementare distincte posibile respinse de individ sau interzise acestuia (egal cu diferența dintre numărul total al indivizilor minus unu și *(f)*); *(j)* numărul maxim de acțiuni distincte posibile în grupul respectiv (egal cu produsul dintre numărul indivizilor și numărul tipurilor de acțiuni); *(k)* numărul maxim de interacțiuni elementare distincte posibile în grupul respectiv (egal cu produsul dintre numărul tipurilor de interacțiuni și numărul combinărilor posibile între indivizi luați cîte doi); *(l)* numărul de acțiuni distincte pentru grup în ansamblu (egal cu suma numerelor *(e)* obținute pentru fiecare individ); *(m)* numărul de interacțiuni elementare distincte din cadrul grupului (egal cu suma numerelor *(f)* obținute pentru fiecare individ); *(n)* numărul de acțiuni distincte posibile respinse de indivizii grupului sau interzise lor (egal cu diferența dintre *(j)* și *(l)*); *(o)* numărul de interacțiuni elementare distincte posibile respinse sau interzise în cadrul grupului respectiv (egal cu diferența dintre *(k)* și *(m)*) etc.

Prin intermediul unor parametri de tipul *(a)* — *(o)* s-ar putea măsura deschiderea acțională și interacțională a grupului, gradul de colectivitate pe care acesta se situează, gradul de coeziune a grupului respectiv, perspectivele acționale și interacționale care i se înfățișează, tradiționalitatea sau modernismul vieții lui etc.

Rafinîndu-se, o cercetare condusă în modul schițat ar ajunge curînd să aibă în vedere pentru pozițiile de agent sau anti-agent în acțiuni sau în interacțiuni, alături de indivizi, familiile, neamurile, vecinătățile, subgrupurile organizate ad-hoc (cete, asociații etc.), grupul în întregime; alături de interacțiunile elementare, interacțiunile complexe care antrenează indivizi plurali (familii, neamuri etc.) sau mai mult de doi indivizi; alături de acțiunile și interacțiunile interioare grupului, acțiunile și interacțiunile exterioare ale acestuia (acțiuni desfășurate pe terenul altui grup; interacțiuni cu indivizi, familii etc., din alte grupuri) etc.

S-ar putea, de asemenea, lua în considerare, alături de *făptuire*, la care ne-am referit implicit pînă acum, cealaltă modalitate a acțiunii (interacțiunii): *abținerea*; alături de acțiuni (interacțiuni) în ansamblu, *actele* (momentane) și *activitățile* (durative) pe care acestea le presupun.

2. Cercetătorul poate observa acțiuni (interacțiuni) care se desfășoară spontan sau poate provoca acțiuni (interacțiuni) pentru a le observa.

Vom rezerva termenul de *subiect* pentru indivizii antrenați de cercetător în rolul de agent sau anti-agent al unor acțiuni (interacțiuni) provocate. În mod obișnuit, cercetătorul nu poate aduce în postură de subiect familiile, neamurile, vecinătățile, grupul în întregime.

Aducerea indivizilor în postura de subiect se realizează printr-o interacțiune verbală ad-hoc între cercetător și individ. Reușita acestei interacțiuni depinde de capacitatea interacțională a cercetătorului. Interacțiunea constă într-o cerere adresată de cercetător individului. Obiectul acestei cereri poate fi : executarea, mimarea, colaborarea la, imaginarea, descrierea, evaluarea, justificarea etc. a unei (părți a unei) acțiuni sau mimarea, imaginarea, descrierea, evaluarea, justificarea etc. a unei (părți a unei) interacțiuni.

În studierea acțiunilor și interacțiunilor constitutive ale unei colectivități, cercetătorul trebuie să îmbine observarea indivizilor cu observarea subiecților și să ajungă la o interpretare coerentă a datelor obținute pe aceste două căi.

Atunci cînd coerența nu poate fi realizată decît cu sacrificarea unei părți din informațiile existente, vor fi reținute în mod prioritar informațiile rezultate din observarea indivizilor. Această prioritate se justifică prin faptul că, produs al interacțiunii cu cercetătorul, subiectul este un individ modificat.

3. Vom rezerva numele de i n f o r m a t o r pentru acel subiect care este antrenat de cercetător în cel puțin o interacțiune verbală provocată, alta decît interacțiunea prin care a fost adus în poziție de subiect. Exemple : subiectul care acceptă să descrie, să evalueze, să justifice o acțiune și o descrie, evaluează, justifică ; subiectul care acceptă să mimeze o interacțiune verbală și o mimează ; subiectul care acceptă să descrie, să evalueze, să justifice o interacțiune și o descrie, evaluează, justifică. Informatorul este un subiect care vorbește.

Subiectul nu va fi numit informator atunci cînd, la cererea cercetătorului, el execută o acțiune (de exemplu : face un fluier, crestează un cauc), mimează o acțiune sau o componentă acțională nonverbală a unei interacțiuni (de exemplu : face un pas de dans), sau mimează o interacțiune nonverbală (de exemplu : mimează atacul — ca agent — sau apărarea — — ca anti-agent — într-o bătaie).

Un individ adus de cercetător în poziție de subiect sau de informator nu încetează prin aceasta să efectueze o serie de acțiuni (să participe la o serie de interacțiuni) în mod spontan (ca individ). În observare, cercetătorul va trebui să separe datele pe care i le furnizează individul de datele pe care i le furnizează subiectul și de datele pe care i le furnizează informatorul, să le examineze critic, să le compare și să ajungă la o asamblare coerentă a acestora.

Atunci cînd datele furnizate sînt incompatibile, cercetătorul va acorda prioritate datelor acumulate prin observarea acțiunilor efectuate spontan de individ ; pe locul al doilea în ce privește menținerea lor se vor situa datele furnizate de observarea acțiunilor provocate ale subiectului, iar pe locul ultim se vor situa datele furnizate de participarea provocată la interacțiunea verbală a informatorului. Această ierarhie are în vedere faptul că *(a)* subiectul și informatorul sînt, în măsură crescîndă, un produs al interacțiunii modificatoare cu cercetătorul, că *(b)* în interacțiunea cu subiectul sau cu informatorul cercetătorul însuși (și deci observațiile lui) se modifică crescînd și că *(c)* atît alienarea prin interacțiune cu cercetătorul a individului, cît și alienarea prin interacțiune cu individul a cercetătorului nu pot fi controlate, în starea actuală a cunoștințelor noastre

cel puțin. Pentru referirea nediferențiată la un individ-sau-subiect-sau informator se recurge, în folcloristică, la termenul purtător de folclor.

Paralel cu ierarhia individ — subiect — informator, în funcție de puritatea descrescîndă a trăirii acțiunilor (interacțiunilor) etc., cele spuse sub *(b)* pledează pentru instituirea unei ierarhii cercetător de individ (cercetător$_{ind}$) — cercetător de subiect (cercetător$_{s}$) — cercetător de informator (cercetător$_{inf}$) în funcție de puritatea descrescîndă a observării.

4. Observarea indivizilor se poate efectua exclusiv pe terenul lor *(a)*. Observarea subiecților și a informatorilor se poate efectua *(a)* pe terenul lor sau *(b)* pe terenul cercetătorului. În cazul *(a)* avem de-a face cu o cercetare de teren. În cazul *(b)* avem de-a face cu o cercetare de laborator.

Esențial pentru opoziția *(a)*/*(b)* nu este spațiul fizic în care se află cercetătorul și individul (subiectul, informatorul). De multe ori, deși s-au deplasat la locul în care trăiește grupul studiat, cercetătorii care completează formulare și chestionare, desfășoară conversații sociologice etc. îi deplasează prin aceasta pe subiecți (informatori) într-un spațiu conceptual nefamiliar, într-un domeniu de activitate necunoscut și efectuează în fapt o cercetare de laborator. Invers, deși s-au deplasat într-un loc diferit de cel în care trăiește grupul pe care îl reprezintă, unii subiecți sau informatori își însușesc ca pe un teren propriu locul respectiv, comportîndu-se cu o naturalețe și spontaneitate care îi pot crea cercetătorului condițiile unei cercetări pe teren.

Ceea ce diferențiază în mod hotărîtor cercetarea de teren de cercetarea de laborator este faptul că, în primul caz, tendința principală este aceea de asimilare a cercetătorului la indivizi (subiecți, informatori), pe cînd în cazul al doilea tendința principală este aceea de asimilare a subiecților (informatorilor) la colectivitatea cercetătorilor.

5. Presupunem că cercetătorul este interesat de studierea unui tip special de acțiune, pe care îl vom marca prin X. În funcție de acțiunile pe care le săvîrșește un individ în raport cu X vom distinge între : (A) individul creator și (B) individul executant. În funcție de contribuția pe care o aduce la interacțiunile (interioare grupului) avînd ca obiect de referință acțiunea X, vom distinge între : (C) individul martor și (D) individul comentator.

Individul creator este individul care inițiază acțiunea X. Calitățile lui definitorii sînt inventivitatea, originalitatea, „geniul" etc. Individul executant este individul care efectuează, desfășoară, săvîrșește, dar nu inițiază acțiunea X. El se definește prin pricepere, talent, respect pentru norma consacrată, acurateță etc. Individul martor este individul care descrie, precizează (dă lămuriri cu privire la) desfășurarea acțiunii X, structura acțiunii X etc. El se caracterizează prin spirit de observație, rigoare, precizie, exactitate, strictețe. Individul comentator este individul care evaluează, critică, laudă, explică, formulează normele subiacente, opinează în legătură cu acțiunea X. Calitățile lui principale sînt luciditatea, reflexivitatea, capacitatea de empatie.

6. *Creator*, *executant*, *martor*, *comentator* sînt termeni vagi:

a. Există cazuri în care nu știm cu siguranță dacă unul dintre acești termeni (cu excepția, poate, a termenului *comentator*) este sau nu aplicabil.

Să luăm drept exemplu cazul unui povestitor de basme. Să presupunem că urmărim: *(a)* mimica prin care își însoțește povestirea; *(b)* gesturile prin care își însoțește povestirea; *(c)* rostirea cuvintelor și intonarea enunțurilor; *(d)* alegerea vocabularului și construirea gramaticală a enunțurilor; *(e)* referirea și predicația, cu alte cuvinte raportarea cuvintelor sau enunțurilor la obiecte și relații reale sau imaginare; *(f)* imaginarea intrigii, a personajelor, a acțiunii. Să presupunem că povestitorul inovează în una sau mai multe din aceste dimensiuni (unde „inovează" este la rîndul lui un termen vag pe care îl folosim nu pentru „inventă o rostire", „inventă un cuvînt" etc., ci pentru „ne frapează, ne surprinde într-un mod pe care îl evaluăm pozitiv printr-o rostire întrucîtva neobișnuită, printr-un cuvînt utilizat întrucîtva neobișnuit etc."). Dacă el va inova exclusiv în una dintre dimensiunile *(a)*, *(b)*, *(c)* sau *(d)* vom tinde să spunem că nu i se aplică termenul „povestitor creator". Dar termenul de „creator"? Nu poate fi oare numit cel în cauză un om cu capacități creatoare de mim, actor, respectiv de crainic, retorician? Dacă povestitorul inovează în dimensiunea *(f)* vom tinde să spunem că i se poate aplica descripția „povestitor creator". Dar dacă, în raport cu inovația la *(f)*, ni se spune că tindem să vedem lumea populată de creatori și ni se recomandă, într-o viziune a creatorului — caz de excepție, să vorbim despre un povestitor creator numai atunci cînd el inovează și în dimensiunea *(e)* și în dimensiunea *(f)* sau poate chiar numai atunci cînd el inovează în toate dimensiunile *(a)* — *(f)*?

La fel se întîmplă cu termenul *executant*. Este individul care a povestit o singură dată un singur basm fără să inoveze în nici un fel, dar frumos, un povestitor executant? Sau îl numim executant doar pe cel care a povestit de un număr de ori anumit (pe care îl stabilim și care constituie un „prag") un număr de basme anumit (pe care îl stabilim și care, de asemenea, constituie un „prag")? Este individul care a povestit o singură dată un singur basm în mod mediocru un executant?

Termenul *martor* este și el neliniștitor. Este individul care descrie în linii mari desfășurarea acțiunii X un martor sau rezervăm termenul pentru acel individ capabil să dea o descripție amănunțită? Este martor individul care dă o descripție eronată a acțiunii X? Este individul căruia i s-a descris (în mod corect) acțiunea X și care reproduce această descriere în cadrul grupului un martor sau rezervăm termenul pentru individul care a fost martor ocular al desfășurării acțiunii X și o descrie în cadrul grupului?

b. Există cazuri în care acești termeni se dispun în perechi care marchează polii unor opoziții vagi (la fel cu *tînăr* și *bătrîn*, *sănătos* și *bolnav*, *urît* și *frumos*). Nu știm exact cînd să optăm pentru primul și cînd să optăm pentru cel de-al doilea termen al unei asemenea perechi decît cînd ne aflăm în fața unor cazuri extreme. În rest, întîlnim indivizi cărora li se aplică deseori mai degrabă compuse de tipul creator-executant, executant-creator, creatorexecutant, martor-comentator, comentator-martor, martorcomentator etc. (am marcat faptul că una dintre calificări se impune prin poziția 1 în cadrul compuselor respective, și faptul că nici una dintre

calificări nu se dovedește net preferabilă celeilalte prin scrierea într-un singur cuvînt a celor doi termeni).

Este de pildă, în cazul povestitorului, individul care inovează *(a — — d)*, dar nu inovează *(f — g)* un povestitor creator sau un povestitor executant? Sau poate un executant-creator? Este individul care, după ce a asistat la povestirea unui basm, îl poate reproduce aidoma un martor sau un executant? Dacă un individ formulează schema unei acțiuni de tip X care a avut loc (și nu a unei acțiuni posibile) este el martor sau comentator al acțiunii respective? Este individul care formulează normele subiacente ale acțiunii X un comentator sau un creator în sensul nu atît de inventator, ca pînă acum, cît de descoperitor?

c. Există posibilitatea de a distinge între sensuri tari și sensuri slabe ale termenilor de mai sus. În sens tare termenul *creator* poate însemna inventator (în acest caz avem de-a face cu o creație absolută), iar în sens slab el poate însemna descoperitor (în acest caz am avea de-a face cu o creație relativă). Termenii *creator*, *executant*, *martor*, *comentator* pot fi folosiți în sens tare pentru a califica individul în raport cu acțiunea X în ansamblu (acte, activități, compunerea acestora, rezultat etc.) sau în sens slab pentru a califica individul numai în raport cu un aspect al acțiunii X (rezultatul, un anume act etc.).

Faptul că introducem în discuția noastră termeni și concepte vagi nu trebuie să surprindă căci:

(a) conceptele pe care ne propunem să le iluminăm prin intermediul lor (individ, subiect, informator etc.) sînt la rîndul lor vagi. A le defini recurgînd la termeni preciși ar contraveni principiilor unei bune definiții; în cadrul acesteia, definiens-ul trebuie nu numai să fie sinonim cu definiendum-ul, ci și să fie vag într-o manieră care se asortează cu maniera în care este vag definiendum-ul (în cuvintele lui Alston (1972), definiens-ul „matches in vagueness" cu definiendum-ul);

(b) în științele sociale mai mult decît poate în oricare alt domeniu „we cannot make maximally precise statements without going far beyond the evidence" (Alston (1972), p. 219);

(c) prin conștientizarea progresivă a împrejurărilor în care termenii propuși de noi sînt vagi, cercetătorii îi vor putea înarma treptat pentru asemenea eventualități, precizîndu-i parțial.

7. Tipurile A — D corespund unor profiluri ideale. Ele nu se întîlnesc în manifestări „pure". De cele mai multe ori indivizii nici măcar nu tind către un tip unic, ci sintetizează, mai mult sau mai puțin neașteptat, trăsături ale mai multor tipuri. Care sînt rețetele unor asemenea sinteze? Se întemeiază ele pe dominanța unui tip, pe alăturarea mai multor tipuri manifestate în măsură egală? Acestea sînt probleme la care ar fi interesant de căutat, pe teren și pe hîrtie, răspunsuri.

Prin introducerea distincției între tipuri A — D de gradul 1, tipuri A — D de gradul 2, tipuri A — D de gradul n, devine imaginabilă construirea unor indivizi din ce în ce mai complicați și, prin aceasta, din ce în ce mai apropiați de indivizii reali. În loc să gîndim creatorul, executantul, martorul și comentatorul în raport cu una și aceeași acțiune, putem gîndi un creator α care inițiază o acțiune X, un comentator β care comentează acțiunea de inițiere de acțiune săvîrșită de α, un martor γ care raportează

comentariul lui β ş.a.m.d. Putem avea în vedere posibilitatea ca α, β, γ să fie indivizi diferiţi, dar şi posibilitatea ca α, β, γ să fie unul şi acelaşi individ care îşi „adînceşte" auto-consumator acţiunile.

8. Folcloristica este relativ bine înarmată pentru a aborda modalităţile de manifestare ale tipului B. În schimb, tipurile C şi D nu au fost pînă acum decît incidental intuite, iar tipul A a fost intens problematizat.

În cele ce urmează vom încerca *(a)* să prezentăm cîteva dintre modalităţile de manifestare ale tipului B ; *(b)* să schiţăm elementele care ar merita să devină obiect de investigaţie pentru a se ajunge la cunoaşterea manifestărilor caracteristice ale tipurilor C şi D ; *(c)* să enumerăm cîteva dintre elementele la care ar trebui reflectat pentru a deproblematiza tipul A.

a. Individul executant se defineşte prin capacitatea de a efectua o acţiune pe care nu a iniţiat-o.

În funcţie de t e m e i u l execuţiei vom distinge între e x e c u t a n t î m p u t e r n i c i t, e x e c u t a n t p r o f e s i o n i s t, e x e c u t a n t c o n s a c r a t, e x e c u t a n t şi între execuţia d i n i n i ţ i a t i v ă p r o p r i e şi e x e c u ţ i a l a c e r e r e.

Este executant împuternicit al unei acţiuni acela care a fost învestit de o comunitate în acest sens (exemplu : naşul, moaşa etc.).

Este executant profesionist al unei acţiuni acela care trăieşte de pe urma executării acţiunii respective. Exemplu : lăutarii, diferiţii meşteşugari din sat etc. Nu tuturor acţiunilor practicate într-o comunitate le corespund executanţi profesionişti. Majoritatea acţiunilor verbale (povestit, strigat, strigături etc.), activităţile coreice, o serie de activităţi casnice, îndeplinite de femei, nu au executant profesionist. Am putea măsura gradul de tradiţionalitate al vieţii unei comunităţi prin raportul dintre numărul total al acţiunilor practicate de membrii grupului şi numărul acţiunilor pentru care grupul respectiv dispune de cel puţin un executant profesionist.

Este executant consacrat al unei acţiuni acela căruia grupul din care face parte îi recunoaşte unanim calităţi de execuţie optimă a acţiunii respective, cu alte cuvinte acel executant pe care grupul comentator îl evaluează superlativ.

Este executant din iniţiativă proprie cel care, fie întrucît este un executant optim, fie din alte motive, săvîrşeşte frecvent, „de plăcere" activitatea respectivă. El este vizat, în cazul activităţilor verbale, muzicale (neprofesionalizate), coreice, prin termeni ca *transmiţător de folclor*.

Executantul la cerere nu se angajează frecvent şi din proprie iniţiativă în activitatea respectivă, dar posedă capacitatea de a o săvîrşi dacă aceasta i se cere. El se angajează în activitate numai cînd contextul face explicit necesară această angajare, spre deosebire de executantul din iniţiativă proprie care se angajează în forma respectivă de activitate ori de cîte ori contextul nu interzice această angajare.

Indivizii executanţi împuterniciţi, profesionişti, consacraţi din cadrul unui grup pot fi detectaţi prin chestionarea ad-hoc a unor informatori recrutaţi în cadrul acestuia. Executanţii din iniţiativă proprie sau la cerere nu pot fi reperaţi decît prin o b s e r v a r e d i r e c t ă.

Într-o serie de cazuri, cercetătorul nu va observa acţiunile executantului, ci se va mulţumi cu observarea rezultatelor acestor acţiuni.

Aceasta este valabil îndeosebi pentru acțiunile complicate, care necesită multe operații și se extind pe o durată îndelungată.

Să luăm de exemplu cazul unei femei care țese. Etnograful va observa pînzeturi, covoare, peretare țesute de femeia respectivă, o va observa lucrînd, dar nu va putea niciodată observa în întregime țesutul unui covor. Și nu va regreta acest lucru, căci pentru el nu contează (sau nu contează încă) dacă în timp ce țesea covorul femeia s-a grăbit, a lucrat excesiv de încet, a greșit, a desfăcut porțiuni, s-a răzgîndit și a schimbat de mai multe ori modelul, a renunțat la unele ornamente. Obiectul realizat maschează erorile, scăpările, încercările, opțiunile săvîrșite de-a lungul activităților prin care a luat naștere. Cercetătorul cunoaște individul prin intermediul obiectului rezultat; acesta îi indică normele de execuție interiorizate de individ, preferințele lui, capacitățile lui de structurare a unui tot unitar etc.

Cu totul altfel se desfășoară observarea unui executant în cazul unor acte, activități (încadrate sau nu în interacțiuni) verbale, muzicale, coreice. Cercetătorul nu are cum cunoaște basmul, cîntecul, jocul individului respectiv altfel decît din povestirea, cîntarea, dansul acestuia. În acte (activități) de acest fel nu există separație posibilă între operații și rezultatul lor, între individul agent (anti-agent) și obiect. Basmul, cîntecul, jocul compun, împreună cu individul activ, un tot indestructibil. Brăiloiu (1959) scria: „L'« œuvre » orale n'existe dans la mémoire de qui l'adopte et ne surgit dans le concret que par sa volonté: leurs vies se confondent. Aucune graphie n'en stabilisant, une fois pour toutes la rédaction, cette œuvre n'est pas une « chose faite », mais une chose « que l'on fait » et refait perpétuellement. C'est dire que toutes les réalisations individuelles d'un patron mélodique sont également vraies et pèsent du même poids dans la balance du jugement" (p. 88). Cercetătorul care observă un povestitor cunoaște un obiect care apare, se conformează, crește pe măsură ce individul vorbește și dispare în clipa în care acesta a contenit. În celălalt caz ne amintim că obiectul (covorul) apărea abia în clipa în care individul se oprise.

Este acum crucial pentru definirea executantului dacă, în timp ce narează, cîntă, joacă, el greșește, se dezice de unele porțiuni deja povestite, cîntate, jucate, se întrerupe, schimbă tipul basmului, al melodiei, al dansului, îl simplifică etc. Fiecare eroare, fiecare abatere în activitatea individului este o deteriorare a obiectului.

În funcție de calitatea execuției vom distinge între e x e c u t a n t o p t i m (maestru), e x e c u t a n t m e d i u (normal), e x e c u t a n t m e d i o c r u, e x e c u t a n t s u b m e d i o c r u.

Nu orice executant optim este un executant consacrat. Rămîne de văzut dacă orice executant consacrat este un executant optim.

Mulți folcloriști optează pentru apel exclusiv la executanții optimi. Utilă în alcătuirea unor colecții, a unor corpus-uri de folclor, această metodă nu permite pătrunderea „vieții folclorice" din zona anchetată. De aceea, atunci cînd a studiat „viața muzicală a unui sat", Constantin Brăiloiu a apelat și la informatori netalentați, de calibru mediu. Pentru o serie de investigații (în special cele privitoare la uitarea unei acțiuni, la dispariția unor cîntece, ceremonii etc.), executantul mediocru și cel submediocru dobîndesc o poziție centrală.

În funcție de fidelitatea cu care reproduce acțiunea absolută a creatorului, distingem între un executant lax, amator și un executant strict, specialist. Executantul lax pare mai degrabă a aproxima un model (reinventînd, pe parcurs, actele și activitățile pe care nu le cunoaște pentru a ajunge la rezultatul sau la tipul de rezultat la care știe că a ajuns un alt executant), el este de fapt un executant-creator. Executantul strict repetă întocmai acte și activități atent memorate pentru a ajunge în exact aceleași condițiuni la rezultatul la care a ajuns creatorul acțiunii respective. Un exemplu de executant lax este meșteșugarul, improvizatoarea unui bocet etc.; un exemplu de executant strict este executantul ritual, care reproduce rigid acte și activități pentru a ajunge în aceleași condițiuni la rezultatul la care crede că a ajuns un creator ancestral postulat.

b. Martorul și comentatorul sînt, în fond, executanți ai unor acte (activități) verbale încadrate în interacțiuni. Este interesant de urmărit în ce măsură distincții cum sînt cele operate între executanții de acte (activități) nonverbale rămîn valabile și în cazul lor. Se poate vorbi despre martor (comentator) împuternicit, profesionist, consacrat, despre martor (comentator) din inițiativă proprie sau la cerere, despre martor (comentator) optim, mediu, mediocru, submediocru?

Lingviștii vor putea preciza care este modul în care vorbesc despre acțiuni martorul, respectiv comentatorul. Martorul descrie acțiunile în termeni fizici: el denumește actele și activitățile care le încheagă, indică, numește sau descrie agentul (agenții) care le-au săvîrșit etc.

Comentatorul interpretează acțiunile în termeni teoretici: el se referă la scopul, rațiunea, cauza acțiunilor, la antecedentele și consecințele lor etc. Martorul are în vedere acțiuni reale; comentatorul poate avea în vedere și acțiuni posibile etc.

O tipologie a martorilor și comentatorilor nu se poate edifica decît printr-o atentă urmărire a actelor de vorbire pe care le săvîrșesc indivizii pe care sîntem tentați să-i calificăm astfel.

c. Tipul individului creator s-a desprins, după toate aparențele, din tipul executantului. Creatorul este un prim executant remarcat, creația este o primă execuție și, la un moment dat, creator și creație s-au separat în conștiința oamenilor de executant și execuție.

Această separație nu s-a produs pretutindeni și simultan. Ea este o caracteristică a culturii occidentale, nu însă și a culturilor asiatice. Chiar în culturile de tip occidental, o serie de domenii ale acțiunii materiale și spirituale nu cunosc încă opoziția creator/executant. Distingem între creatorul și executantul locomotivei, al microscopului, al unei simfonii, al unei poezii etc., dar nu (sau rareori) și între creatorul și executantul unui tip de mobilă, al unui tip de haină, al unei mîncări, al unui slogan etc. Alte domenii, dimpotrivă, au continuat procesul de separare, favorizînd apariția distincției între creator (cel care face planul, macheta unei clădiri, a unei sculpturi etc.) și primul executant (cel care „aduce pe lume, la lumină", clădirea, macheta respectivă), ba chiar între un creator principal (care imaginează în liniile ei mari o structură complicată, un satelit etc.) și niște creatori secundari (care fac planul, macheta satelitului respectiv,

după ce au rezolvat creator toate problemele legate de materializarea ideii creatorului principal).

Cultura populară (materială sau spirituală) este un domeniu în care separația executant-creator începe abia să apară. Care sînt tipurile de acțiuni care favorizează această separație, care sînt cele pentru care separația nu s-a produs încă, de ce, iată întrebări la care ar fi important ca folcloristul și etnograful să încerce un răspuns. În felul acesta ar putea începe nu atît rezolvarea, cît dizolvarea unor probleme cum sînt : caracterul anonim al folclorului, raportul dintre creație și interpretare etc. Acest demers va comporta o lărgire a perspectivei în care sînt situate în mod obișnuit asemenea probleme prin : urmărirea modului în care acțiunile umane au devenit i m p u t a b i l e, a modului și a sferei în care s-a trecut de la r e s p o n s a b i l i t a t e a c o l e c t i v ă la r e s p o n s a b i l i t a t e a p e r s o n a l ă (s-ar părea, de exemplu, că această trecere s-a produs mai degrabă pentru acțiunile negative, pedepsibile — — omor, bătaie — decît pentru acțiunile pozitive), a modului în care a apărut p r o p r i e t a t e a p r i v a t ă etc. La primă vedere, cultura populară se prezintă, în multe din zonele ei tradiționale, ca o rezervație în care acțiunile își pierd rapid autorii (C. Brăiloiu (1959) scria, relatînd o încercare neizbutită de a descoperi autorul unui cîntec : „Tout se passait comme si l'œuvre, sitôt apparue, avait eu hâte de se réfugier dans l'anonymat et de reculer dans l'intemporel. Par l'une ou l'autre de ses propriétés, elle se ramenait d'ailleurs, si neuve qu'elle fût à l'impersonnel et au déjà vu," p. 90), în care persistă responsabilitatea colectivă, în care indivizii se bucură în devălmășie de folosința bunurilor spirituale și nu încep decît să întrevadă sau să mimeze proprietatea privată asupra acestora.

Grupurile studiate de folclorist, etnograf, cuprind mai degrabă creatori în sensurile slabe ale cuvîntului (descoperitori, iar nu inventatori, în raport cu un aspect al unei acțiuni, iar nu cu acțiunea în ansamblu).

Creatorul popular nu este decît rareori și în mică măsură un creator conștient ; Brăiloiu (1959) scria : „ . . . à l'opposé du « compositeur », conscient de la portée des moindres traits de sa plume, l'inculte n'a conscience d'aucune « méthode » (le mot est de Rameau) et ne peut rendre compte d'aucun procédé technique, ni d'aucun concept théorique. Son domaine est l'empirisme intégral" (p. 89). Anchete ad-hoc ar putea adînci și, pe alocuri, nuanța această afirmație.

9. În funcție de tipul de acțiune verbală în care sînt angajați în raport cu poveștile din *O mie și una de nopți*, Mia J. Gerhardt (1963) a distins între a g e n ț i c r e a t o r i (care inițiază procesul transmisiei orale, spunînd povestea pentru prima oară), a g e n ț i n a r a t o r i (care dau o nouă versiune a poveștii, schimbînd-o potrivit felului lor de a imagina și povesti), a g e n ț i t r a n s m i ț ă t o r i (care repetă povestea în forma în care au auzit-o), a g e n ț i r e d a c t o r i (care dau o redactare scrisă a povestirii, fără a crea o nouă variantă), agenți care p r e l u c r e a z ă povestea (istorisind-o cu cuvintele lor, cu localizări și explicații), a g e n ț i c o m p i l a t o r i, care culeg poveștile, și a g e n ț i t r a d u c ă t o r i, care traduc poveștile. În termenii noștri, agenții creatori corespund subiectului creator, agenții naratori și prelucrători aparțin unui tip mixt executant-creator, agenții transmițători aparțin tipului executant, agenții redactori pot corespunde tipului de subiect narator

sau cercetătorului, agenții compilatori aparțin tipului cercetător, iar agenții traducători reprezintă tipul post-cercetător.

Mia J. Gerhardt nu a avut în vedere și posibilitatea agentului care comentează poveștile : le evaluează pozitiv sau negativ, le ierarhizează, le explică, justifică etc.

10. Relațiile dintre tipurile A — D și alți parametri utilizați în discuțiile privitoare la tipologia informatorilor (vîrstă, talent, aderență la tradiție, memorie, repertoriu, ereditate etc.) sau la folclor în general ar putea constitui un interesant obiect de cercetare. Conturăm cîteva perspective.

B ă t r î n u l tinde să fie martor, comentator; c o p i l u l este exclus din aceste două ipostaze.

T a l e n t u l se referă mai degrabă la calitatea de executant decît la aceea de creator (cf. cele spuse în § 5); el nu are în schimb relevanță pentru calitatea de martor sau comentator.

O a d e r e n ț ă p u t e r n i c ă l a t r a d i ț i e dă un bun executant, un bun martor. O aderență slabă la tradiție poate da (dar nu e obligatorie pentru) un bun creator, un bun comentator. Calitățile de executant și de martor sînt calități care, într-o colectivitate tradițională, ar trebui să aparțină, ori una ori cealaltă, fiecăruia dintre membrii grupului. Calitățile de creator și comentator țin în schimb de dotarea individului mai mult decît de amploarea și adîncimea imersiunii lui în tradiție. Executantul și martorul îndeplinesc o funcție de raliere, ei sînt liantul grupului, în ei se întruchipează mișcarea centripetă a acestuia. Comentatorul și creatorul îndeplinesc în schimb funcții cognitive, educative, estetice, ei sînt antenele exploratoare ale grupului, în ei se exprimă mișcarea centrifugă a acestuia.

M e m o r i a este definitorie pentru executant și martor; ea nu ne interesează direct atunci cînd discutăm despre creator sau comentator. Termenul nu este folosit însă în aceeași accepție atunci cînd ne referim la executant și atunci cînd ne referim la martor. Cînd vorbim despre memoria executantului, vorbim în primul rînd despre m e m o r i a i n c o n ș t i e n t ă a acestuia, în care s-au imprimat și învie în serie, odată declanșate, legăturile dintre mișcări de răscruce și blocuri acționale neanalizate etc. Cînd vorbim despre memoria martorului, vorbim despre m e m o r i a c o n ș t i e n t ă a acestuia, care păstrează deliberat nealterate și „retrăiește" după voie, fără a depinde de impulsul prilejurilor, detaliile, elementele, aspectele acțiunilor și interacțiunilor. Binecunoscuta caracterizare a lui Constantin Brăiloiu („singularitatea mecanismului memoriei populare, care nu se trezește de tot decît atunci cînd imperioasele exigențe ale unui rit sau o stare de spirit excepțională o constrîng") se referă la memoria inconștientă a executantului.

Faptul că memoria definește în primul rînd executantul și martorul ne pare a fi sugerat și de aceea că aceștia sînt cei în legătură cu care se pune problema u i t ă r i i. În genere rareori abordată pentru executant și niciodată după cîte știm în cazul unui martor, uitarea poate fi t o t a l ă (individul uită nu numai ceea ce știa, cunoștea, dar chiar faptul că știa, cunoștea lucrul respectiv ; un exemplu în acest sens este „regresarea pînă la nerecunoaștere" a unor povestitori, semnalată de Dumitru Pop și Olga Nagy (1969)) sau p a r ț i a l ă (individul uită ceea ce știa, dar nu

uită faptul că știa lucrul respectiv). Creatorul, comentatorul uită într-un mod semnificativ pentru folclorist. Ba chiar, am spune, creatorul trebuie să uite creația veche în momentul în care creează.

Conceptul de r e p e r t o r i u este utilizabil în raport cu executantul, dar nu este relevant în raport cu un creator, un martor, un comentator.

Se moștenesc în cadrul aceleiași familii calități de executant, poate de creator, în orice caz nu se poate vorbi despre e r e d i t a t e în raport cu calitatea de martor, comentator.

Problema c i r c u l a ț i e i în folclor ar putea fi mai bine conturată dacă s-ar ține seama de faptul că cel care o realizează este executantul, iar cel care o consemnează este martorul, și s-ar concentra analiza asupra indivizilor care manifestă aceste tipuri. Creatorul, comentatorul nu sînt relevanți pentru elucidarea ei.

11. Pînă în acest punct, am vorbit exclusiv despre eventualitatea în care, dirijat de niște informatori sau prin pură întîmplare, cercetătorul observă indivizi care manifestă unul din tipurile A—D. Există neajunsuri inerente acestei observații, dintre care vom menționa două: (a) cercetătorului îi scapă acei indivizi ale căror calități de creatori, executanți etc. nu sînt aparente pentru membrii grupului studiat; (b) cercetătorului îi scapă acele aspecte ale personalității creatorului, executantului etc. pe care ocazia observată nu le solicită.

Rămîn să fie examinate problemele speciale care apar (a) atunci cînd cercetătorul colaborează cu subiecți sau cu informatori urmărind (exclusiv sau în vederea unui alt scop) să detecteze tipul A—D de individ căruia îi aparțin aceștia sau (b) atunci cînd cercetătorul colaborează cu informatori urmărind reperarea tipurilor A—D în grupul studiat sau cunoașterea tipului în care se încadrează niște indivizi din grup, alții decît informatorii.

Prin colaborarea cu subiecți, cercetătorul poate cunoaște exclusiv aspectul de creator sau aspectul de executant al personalității indivizilor respectivi.

Cunoașterea subiectului în ipostaza de creator este, la rîndul ei, i n d i r e c t ă. Cercetătorul nu poate, dacă facem abstracție de concursurile de împrejurări cu totul speciale, să ceară unui subiect să inițieze o acțiune absolut nouă (să creeze în sensul tare al cuvîntului) în chiar momentul cooperării cu el. Sau, mai degrabă, chiar dacă i-o cere și chiar dacă subiectul se conformează, el va ilustra prin aceasta numai parțial calitățile lui de creator (căci va fi, de fapt, un creator secund, căruia i se spune să creeze, iar nu un creator propriu-zis, care decide în deplină libertate asupra actului creator). Asemenea cazuri de creație dirijată sînt de interpretat mai degrabă ca teste de creativitate la care este supus subiectul decît ca împrejurări în care acesta acționează creator.

Cunoașterea subiectului în ipostaza de executant este posibilă și va trebui amplificată prin elaborarea unor liste de s o l i c i t ă r i ad-hoc.

Prin colaborarea cu informatori, cercetătorul poate cunoaște oricare dintre aspectele A—D ale personalității de v o r b i t o r a acestora. El va cunoaște deci c r e a t o r i p r i n v o r b i r e (sau **și** prin vorbire în cazul unor manifestări sincretice), e x e c u t a n ț i p r i n v o r b i r e (sau **și** prin vorbire), martori și comentatori.

Informatorul creator (povestitorul creator, improvizatorul unei doine, improvizatoarea unui bocet etc.) întruchipează un tip special de

creativitate, pe care îl vom numi în cele ce urmează c r e a t i v i t a t e l i n g v i s t i c ă .

Creativitatea lingvistică presupune : (a) interiorizarea unui sistem, a unor reguli de joc etc. ; (b) jucarea jocului, cu respectarea regulilor, dar și cu inovațiile pe care „spațiul" dintre reguli, „interstițiile" din sistem le fac posibile și perceptibile pentru cei care sînt angajați în același joc, care împărtășesc același sistem ; (c) ne-depășirea și ne-părăsirea totală a sistemului.

Creativitatea lingvistică face posibilă o creație în sensul slab, nu în sensul tare al cuvîntului. Nu poate exista creator în sens tare al unui sistem atît de complex, al unui joc cuprinzînd toate jocurile, cum este o limbă naturală.

În schimb, creativitatea lingvistică este universală : fiecare individ o atestă întrucîtva, construind enunțuri cum n-au mai fost și nu vor mai fi, fiecare vorbește într-un mod unic limba lui. Această universalitate a unui tip marginal de creativitate, dependent de un sistem și încă foarte apropiat de el, o percepea C. Brăiloiu (1959) în cultura populară : „les systèmes n'ont point d'auteur et ne peuvent en avoir. Mais ils ne fournissent que les matériaux d'une création" și, mai departe : „plus ces possibilités se multiplient, plus se cristallisent des répertoires de lieux communs, locutions courantes, formules passe-partout, on l'on pourrait voir une amorce de création, n'était qu'elles dérivent presque inéluctablement du système lui-même" (p. 91).

Prin interacțiune verbală cu informatori de tip martor, comentator, cercetătorul poate ajunge : (a) la detectarea acelor indivizi care sînt reprezentativi pentru tipurile A—D în grupul studiat și (b) la surprinderea și adîncirea acelor aspecte ale personalității informatorilor respectivi care sînt reprezentative pentru calitățile lor eventuale de creatori sau executanți. În acest ultim caz, informatorii funcționează ca a u t o - m a r t o r i (săvîrșind acte de vorbire de tipul m ă r t u r i s i r i i) sau a u t o - c o m e n t a t o r i.

Rămîn de elaborat de către lingviștii care se ocupă de pragmatică, de acte de vorbire etc. l i s t e d e s o l i c i t ă r i care să poată fi adresate unor informatori pentru a se detecta calitățile lor de creatori sau executanți și l i s t e d e s o l i c i t ă r i , precum și c h e s t i o n a r e pentru a se detecta și utiliza calitățile lor de martori și comentatori.

12. În încheiere, un bilanț, cîteva ipoteze și cîteva propuneri.

Lucrarea de față introduce în discuția privitoare la informatori cîteva d i s t i n c ț i i mai importante : individ /subiect/ informator ; $\text{cercetător}_{\text{ind}}$/ $\text{cercetător}_{\text{s}}$/ $\text{cercetător}_{\text{inf}}$; creator/ executant ; martor/ comentator.

Distincțiile enunțate au fost gîndite pornind de la și țintind către folcloristică. Ele vor putea fi însă utilizate și în alte științe sociale.

Prin explorarea sistematică a grilei pe care o configurează conceptele praxiologice și pragmatice, numărul acestor distincții poate crește ; o parte din sporul de cunoaștere astfel realizat s-ar răsfrînge, la rîndul său, asupra praxiologiei și pragmaticii.

Este util ca științele sociale să aleagă drept cadru mediu de referință c a d r u l a c ț i u n i i. *(a)* Stările, prefacerile sînt „prea numeroase, disparate, difuze, labile", de „dimensiuni prea reduse" și prea „depărtate"

de om pentru a putea fi alese profitabil ca unități de observație și manipulare teoretică; normele, riturile, obiceiurile sînt prea complicate, cu rădăcini într-un trecut prea puțin cunoscut, de „dimensiuni prea mari", pentru a putea fi alese (deocamdată) ca unități de manipulare teoretică și, în plus, neobservabile (căci ceea ce se observă în cazul riturilor sau al obiceiurilor sînt actele și activitățile săvîrșite cu prilejul sau din impulsul lor, iar nu ritul, obiceiul ca atare). Ca unitate de observație și de teoretizare, acțiunea este „de dimensiuni potrivite", antropocentrică, parțial observabilă (la nivelul actelor și activităților). *(b)* Acțiunea poate reprezenta o unitate (observabilă sau teoretică) comună pentru toate științele sociale. *(c)* Cercetarea palierului acțiunii poate pregăti înaintarea științelor sociale, în bloc, către abordarea planului mai complicat al normei.

Este încă insuficient precizat raportul dintre acțiune și interacțiune. Neînțelegerea acestui raport se răsfrînge și asupra științelor sociale în general și a folcloristicii în particular.

Elaborarea acestei lucrări ne-a modificat întrucîtva ideile (prezentate în § 1 sub (a) — (o)) cu privire la modalitatea în care ar trebui desfășurată ancheta centrată pe acțiune a unui grup social.

Dacă presupunem că, în conștiințele din ce în ce mai treze ale membrilor săi, grupul social amorf s-a scindat treptat în neamuri, familii, indivizi; că dintre executanți au răsărit creatorii; că din acțiuni uriașe, neanalizate s-au rupt treptat, prin conștientizare, acțiuni mai bine articulate, mai limitate, mai ușor controlabile, atunci poate că cercetătorului (în speță folcloristului) i-ar fi tot atît de util — și în orice caz mai ușor — să opereze în sens invers față de (1*a* — *o)* stabilind : (a′) acțiunile și interacțiunile ample (rituale, festive etc.) care antrenează ca agent (anti-agent) grupul în ansamblu ; (b′) acțiunile și interacțiunile care antrenează ca agent (anti-agent) vecinătățile (și grupul); (c′) acțiunile și interacțiunile care antrenează ca agent (anti-agent) grupele de vîrstă (și grupul; și vecinătățile și grupul) etc., și să se oprească în momentul în care ajunge la acțiuni „finite" și indivizi.

Credem că ancheta folclorică asupra unei probleme, oricare ar fi aceasta, nu poate fi considerată completă atîta timp cît cercetătorul nu a observat (intervievat) indivizi, subiecți și informatori din toate cele patru tipuri A — D, precum și indivizi, subiecți, informatori care nu se încadrează în nici unul din cele patru tipuri. Cercetarea folclorică clasică s-a orientat cu precădere spre tradiție și ca atare spre indivizi, subiecți și informatori aparținînd tipului executant (iar în cadrul acestuia, subtipurilor executant consacrat și executant profesionist care îl manifestă mai frapant). Am văzut că martorul este tot atît de important ca și executantul pentru înțelegerea laturii tradiționale a unei colectivități. Acestuia ar fi deci util să i se acorde mai multă atenție. Cît privește anchetele mai noi, vizînd perspectivele folclorice ale unei colectivități, ele vor trebui să aibă în vedere în mod special indivizi, subiecți și informatori aparținînd tipurilor creator și comentator.

Pentru a întîlni tipurile A — D, cercetătorul trebuie să se înarmeze cu instrumente care să-i permită detectarea lor. Printre acestea, am sugera: *(a)* descrierea celor patru tipuri; aceasta a fost sarcina pe care ne-am propus-o în lucrarea de față; *(b)* elaborarea, pentru fiecare dintre cele patru tipuri, a unor liste cuprinzînd

solicitările pe care este util ca cercetătorul să le adreseze subiectului în funcţie de clasele largi de probleme care îl interesează (exemplu : solicitări adresate unui subiect de tip A în cazul în care cercetătorul este interesat de o piesă folclorică ; solicitări adresate unui subiect de tip B în acelaşi caz, ..., solicitări adresate unui subiect de tip A în cazul în care cercetătorul este interesat de un obiect material ... etc.); *(c)* elaborarea unor chestionare diferenţiate pe cele patru tipuri de informatori pentru principalele probleme abordate (exemplu : chestionar adresat unui informator de tip A în cazul în care cercetătorul este interesat în problema folclorică X, ..., chestionar adresat unui informator de tip D în acelaşi caz etc.). Descrierile menţionate sub *(a)* ar permite cercetătorului reperarea indivizilor care ilustrează tipurile A—D. Listele de sub *(b)* şi chestionarele de sub *(c)* ar înlesni şi ar face mai eficientă colaborarea dintre cercetător şi subiecţi, respectiv informatori, care ilustrează tipurile A—D.

REFERINŢE

WILLIAM P. ALSTON, *Vagueness*, (în) Paul Edwards. Ed., *The Encyclopedia of Philosophy*, New York and London, The Macmillan Company & The Free Press, 1967, vol. 8, p. 218—221.

CONSTANTIN BRĂILOIU, *Réflexions sur la création musicale collective*, (în) Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget, Genève, Mikoff Reprint, 1973, p. 137—147 (extras din „Diogène", 1959, nr. 25, p. 83—93).

MIA J. GERHARDT, *The Art of Story-Telling. A Litterary Study of the Thousand and One Nights*, Leiden, E. J. Brill, 1963, 500 p.

DUMITRU POP şi OLGA NAGY, *Arta povestitutului şi vîrsta povestitorilor*, în „REF", an. XIV (1969), nr. 4, p. 263—269.

ÉLÉMENTS PRAXIOLOGIQUES ET PRAGMATIQUES SIGNIFICATIFS POUR UNE TYPOLOGIE DES INFORMATEURS

RÉSUMÉ

Partant de concepts praxiologiques et pragmatiques tels que : *action*, *agent*, *interaction*, *anti-agent*, *acte de parole*, etc., l'auteur introduit quelques distinctions qui pourront servir à l'élaboration d'une typologie des agents folkloriques. Ce sont les distinctions *individu/sujet/ informateur* et *créateur/exécutant / témoin / commentateur*. Le type décrit le plus largement, dans les ouvrages portant sur le folkore, est celui de l'informateur exécutant. Le type problématique par excellence est celui du créateur. Les types du témoin et du commentateur n'ont pas été traités, jusqu'à présent, explicitement. La description des types est suivie par des considérations de méthode parmi lesquelles on trouvera la proposition de rédiger des questionnaires distincts pour les types d'agents signalés.

ANALIZA UNUI TEXT MUZICAL LĂUTĂRESC

SPERANȚA RĂDULESCU

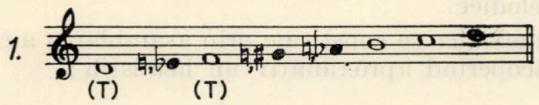
1.0. Ne propunem, în lucrarea de față, relevarea structurii unui text muzical folcloric [1], cu sublinierea acelor aspecte structurale pe care le considerăm semnificative, avînd în vedere existența lor în orice creație lăutărească românească.

1.1. Vom proceda inițial la descompunerea textului muzical, pe criteriul opoziției sintactice [2], funcționale [3] și timbrale [4], în două planuri aflate în superpoziție : planul monodic M (susținut alternativ de vioară și voce) și planul omofon O (susținut continuu de țambal) ; vom reconsidera apoi fenomenul sonor global M/O prin prisma datelor furnizate de analiza componentelor, punînd accentul pe conexiunile acestora ; în fine, vom pune în evidență modalitățile variaționale și mecanismul realizării variațiunilor și variantelor.

2.0. Planul M(onodic)

Materialul sonor al monodiei este organizat modal. Între modurile — în exclusivitate minore : dorian, dorian cu IV ↑, dorian cu V ↓, dorian cu II ↓ și V ↓, dorian cu IV ↑ și VII ↑ — pe care le presupune melodica, se stabilesc, pe parcursul desfășurării discursului, două tipuri de relații :

I) relații între modurile cu aceeași tonică (re sau fa), moduri care alunecă cu ușurință unul într-altul, datorită mobilității treptelor II, IV, V și VII.



[1] Cîntec cules de Alexandru Amzulescu din satul Șuțu, jud. Brăila, (1962), interpretat de taraful voce-vioară (Gheorghe Ceamă-Tăplău), țambal (Damian Călinescu).

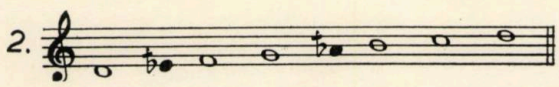
[2] Adoptăm termenul de *sintaxă* în accepția pe care i-a dat-o Ștefan Niculescu în studiul *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia* (*Studii de muzicologie*, vol. VIII, București, Editura muzicală, 1972). Opoziția la care ne referim este M(onodie-O(mofonie).

[3] melodie — acompaniament.

[4] vioară—țambal și voce—țambal.

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 1, p. 31–61, București, 1977.

Aceste alunecări — modulații în sensul propriu al cuvîntului, cf. terminologiei lui D. Cuclin — se realizează adeseori parțial, prin alterări incomplete ale treptelor :



II) relații între modurile cu tonici diferite (re și fa), plasate la o distanță de terță mică. Modulația melodică — tonulație în terminologia lui Cuclin — se efectuează în acest caz prin intermediul notelor comune : si, re, fa, sol, do. Opoziția prin terță mică a două moduri minore pare să fie o caracteristică a stilului lăutăresc din zona Muntenia — Moldova de sud.

2.1. Intonația — atît cea violonistică, cît și cea vocală — este pe alocuri imprecisă, reductibilă doar prin aproximare la sunetele sistemului temperat. Impreciziunile se datorează uneori unor defecțiuni de execuție ; alteori, ele pot fi interpretate ca rezultat al trecerii imperfecte a melodiei dintr-o variantă modală în alta ; este însă posibil ca melodica să fie subordonată unui sistem intonațional radical diferit de cel temperat occidental, adoptat în transcriere.

2.2. Remarcabil este și faptul că vocea — uneori și vioara — își modifică frecvent emisia de la un sunet la altul sau chiar pe durata aceluiași sunet, realizînd, cu acest joc variat și subtil de timbruri (căruia ar fi necesar să i se găsească un corespondent grafic), o adevărată *Klangfarbenmelodie*.

2.3. Discursul muzical vocal se organizează în strofe alcătuite din 4 rînduri melodice distincte, fiecare strofă fiind o reluare variată a celei inițial expuse. El este precedat și intersectat de intervenții instrumentale — introducere și interludii — care folosesc același material muzical, structurat tot strofic, în versiuni modificate melodic și ritmic, conform posibilităților tehnice ale viorii soliste.

Strofele vocale se pot extinde, prin reluarea ultimelor două rînduri melodice, din necesități impuse de textul poetic : aceea de a sublinia, prin repetare, versurile finale sau de a le adăuga altele, legate prin conținut ; dimpotrivă, „strofele" instrumentale se reduc, în interludii, la ultimele două rînduri melodice.

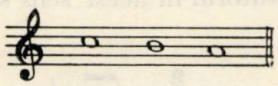
Rîndurile melodice se constituie prin asamblarea a cîte două motive, fiecare din ele acoperind aproximativ un hemistih :

A ^{1}a — a	A a — e
B ^{2}b — ^{3}c	B b — f
C ^{4}d — ^{5}e	C d — c
D d — ^{6}f	D d — a

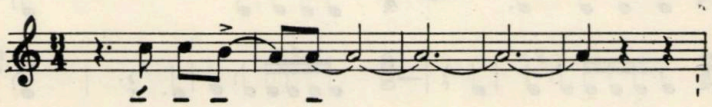
Decuparea în hemistihuri a versurilor nu concordă întotdeauna cu decuparea în motive a rîndurilor melodice corespunzătoare, de unde rezultă că motivele muzicale — unități sintactic echivalente — nu răspund obligatoriu unor unități poetico-lingvistice echivalente. Considerăm că

această remarcă este valabilă la nivelul întregii noastre creații folclorice poetico-muzicale.

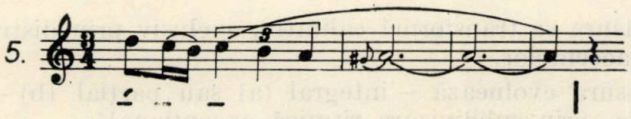
2.4. Vom distinge în fiecare din cele 6 motive (a, b, c, d, e, f), pe baza cărora se constituie planul M al textului, celula — alcătuită din sunetele principale, notele reale ale melodiei — și elementele care dau acesteia relief : notele melodice și ornamentale, ritmul, încadrarea în măsură. Spre exemplu, celula motivului a este următoarea :

3. 

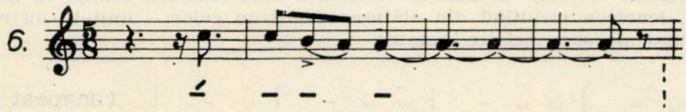
Ea este plasticizată prin atribuirea unei durate fiecărei note reale, prin plasarea în măsură și prin înglobarea unei note melodice — anticipația la :

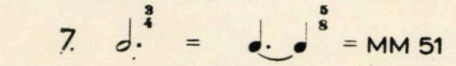
4. 

În al doilea hemistih al aceluiași rînd melodic, motivul apare sub această formă :

5.

Celula rămîne nealterată, se modifică doar încadrarea sa în tact, configurația ritmică și ornamentația — felul, numărul și poziția notelor melodice și ornamentale în raport de cele reale.

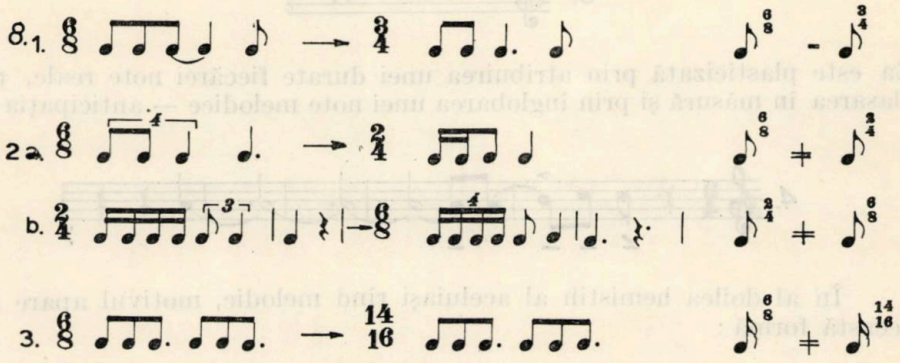
În strofa secundă, motivul se prezintă astfel : .

6.

Cea mai importantă transformare pe care o suferă este încadrarea sa în măsura de 5/8, măsură egală însă în valoare absolută (metronomică) cu cea de 3/4, în care motivul se plasase anterior :

7. 

2.5. Denumim *polimetrie izocronă în succesiune* fenomenul alternării unor unități metrice diferite calitativ, dar cu aceeași durată globală. Fenomenul — posibil datorită faptului că pulsația interioară a interpreților coincide cu pulsația metrică — este, după cum vom vedea, expresia

incidenței a două sisteme ritmice : parlando rubato și divizionar, iar în plan concret, efectul contaminării pe orizontală a măsurilor.

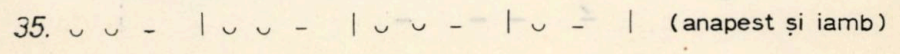
În capitolul *Consecințele cîntatului în taraf asupra organizării ritmice a melodiei* al lucrării *Lăutarii din Clejani* (București, 1969), Gh. Ciobanu atrage atenția asupra existenței, în muzica lăutărească, a unor ritmuri „necunoscute sau cu totul întîmplătoare în cîntecul monodic țărănesc", care apar în urma unei „constrîngeri a acompaniamentului". Exemplele pe care le dă autorul în acest sens se pot grupa în trei situații distincte :

1) Măsura se transformă calitativ, exclusiv prin distribuirea excepțională a accentelor.

2) Măsura evoluează — integral (a) sau parțial (b) — către corespondenta sa, prin subdivizare ritmică excepțională.

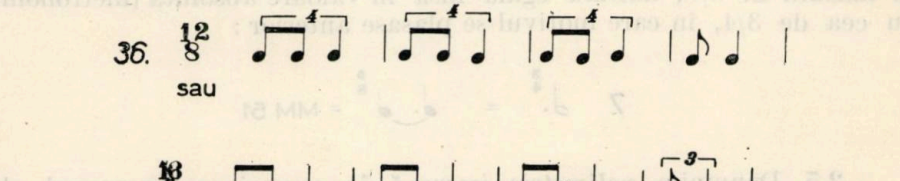
3) Măsura se restructurează radical, prin subdivizare ritmică excepțională și prin redistribuirea accentelor.

Toate aceste reorganizări ritmice, operate într-un cadru metric invariant, sînt efecte ale polimetriei izocrone în succesiune [5].

[5] Cercetători moderni semnalează existența unui fenomen similar în muzica antichității grecești, fenomen rezultînd din alăturarea într-un colon — unitate metrică superioară măsurii — a unor picioare metrice inegale :



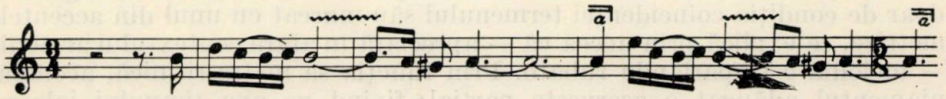
În transcriere modernă :



„După opinia celor mai mulți critici [afirmă Théodore Reinach în *La musique grecque*] trebuie, într-un membru de acest gen, să se restabilească izocronia măsurilor constitutive, fie accelerînd tempo-ul anapeștilor, fie rărind tempo-ul iambilor [...] Un text, din păcate mutilat,

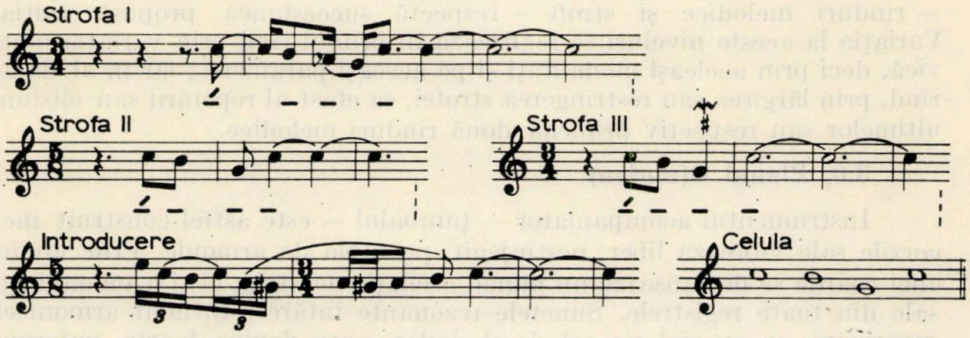
2.6. Vom reveni asupra motivului a, pentru a vedea ce configurație capătă în execuție violonistică :

9.



Variațiile melodice, mult mai accentuate decît în versiunea vocală, survin la nivelul structurii metro-ritmice și al ornamentației, celula rămînînd mereu intactă.

Iată acum cîteva aspecte — vocale și instrumentale — ale motivului c :

10.

În interpretare violonistică, transformările sînt mult mai pronunțate, afectînd uneori chiar celula motivică.

2.7. Studiul variației motivice în textul supus analizei conduce către următoarele concluzii :

— elementul invariant al motivului este celula ;

— elementele variabile sînt poziția în tact, ornamentația și structura metro-ritmică ;

— modalitatea variațională esențială, în care sînt antrenate toate elementele variabile, este dilatarea sau/și comprimarea relativ aleatoare a motivului, corespunzătoare augmentărilor sau/și diminuărilor neproporționale ale duratelor sunetelor principale (reale) ale acestuia ; augmentările sau/și diminuările sînt condiționate de ornamentație și condiționează, împreună cu aceasta, structurarea metro-ritmică și încadrarea în măsură.

Trebuie specificat că, oricît de accentuate ar fi, transformările de ordin melodic și metro-ritmic pe care le suferă motivul nu implică depla-

---

rămas de la Aristoxene din Tarent, pare să facă aluzie la un artificiu de acest fel, adică la un procedeu tinzînd să restabilească izocronia unui membru al frazei muzicale prin modificarea ocazională a mișcării [...] Un caz puțin diferit este cel în care măsurile înlănțuite în același colon nu diferă decît prin întindere, ca ditroheul — U — U și ionicul major — — UU. Aici, neregularitatea se mărginește la o ritmizare în contratimp, ca aceea care asociază atît de ades, în muzica modernă, o măsură de 6/8 măsurilor de 3/4 ; principiul izocroniei nu este în cauză".

O comparare a faptelor pe baza asemănării lor exterioare nu este indicată ; sugerăm totuși, ca o posibilă direcție de cercetare, studierea fenomenului în muzica actuală a popoarelor din perimetrul balcanic.

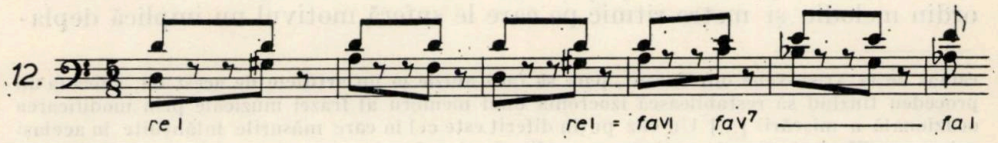
sarea pe alt sunet a accentului său expresiv. Astfel, motivul a are în mod constant ca „termen marcat" sunetul do.

2.8. Libertatea motivului de a se plasa aleator în tact, îngrădită doar de condiția coincidenței termenului său marcat cu unul din accentele metrice, se explică prin aceea că — apreciată în afara contextului armonic — melodia este parlando rubato. Prin funcția sa metro-ritmică, acompaniamentul adăugat o aservește parțial, fixînd pe axa timpului jaloane metrice rigide. Polimetria izocronă în succesiune, mobilitatea poziției motivului în tact, decalajele metrice dintre planul M și O (pe care le vom examina în § 4.2.) sînt fenomene care exprimă refuzul melodicii de tip rubato de a se acomoda rigorilor măsurării, *exprimă entropia metro-ritmică a textului muzical considerat ca sistem.*

2.9. Articularea motivelor în unități sintagmatice de ordin superior — rînduri melodice și strofe — respectă succesiunea propusă inițial. Variația la aceste niveluri se realizează în primul rînd prin variația motivică, deci prin aceleași modalități și pe aceeași parametri; iar în al doilea rînd, prin lărgirea sau restrîngerea strofei, ca efect al repetării sau eliziunii ultimelor sau respectiv primelor două rînduri melodice.

3.0. Planul O(mofon)

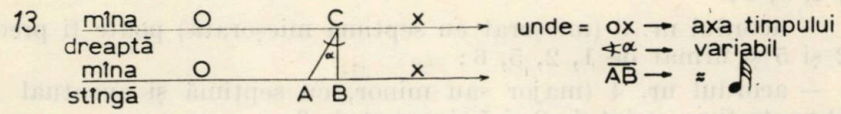
Instrumentul acompaniator — țambalul — este astfel construit încît corzile sale vibrează liber, nestînjenit, pe tabla de armonie. Prin lovirea unei coarde se declanșează nu numai oscilația acesteia, ci și a omonimelor sale din toate registrele. Sunetele rezonante întăresc în acut armonicele superioare, în special pe cel de-al doilea, care devine foarte puternic; în grav, ele sporesc tăria sunetelor combinatorii, care rezultă în urma atacului dublelor corzi. Fiecare sunet apare astfel nimbat de altele, dintre care uneori poate fi cu greu disociat. Intensitatea sunetelor suplimentare — rezonante, armonice, combinatorii — este dependentă de tăria atacului, duritatea baghetei, dimensiunile corzii lovite, calitățile lemnului din care s-a clădit corpul instrumentului etc. Pentru a limpezi sonoritățile, interpretul acompaniator „astupă" după atac unele corzi, atingîndu-le ușor cu latul palmei sau oprind reculul baghetei [6].

3.1. Fie din proprie inițiativă, fie la sugestia solistului, țambalagiul Damian Călinescu adoptă în acompaniament „țiitura românească de of", bazată pe formula metro-ritmică 5/8 11 [7]. Acordurile planului armonic se deduc retroactiv, din succesiunea bicordurilor :

[6] Toți țambalagii procedează astfel; mai mult chiar, unii dintre ei folosesc timbrul special al sunetelor surdinate pentru a degaja linii melodice din complexul armonic.

[7] Există doar cîteva momente în care țambalagiul sparge tip arul ritmic pentru a evita monotonia, menținîndu-se însă riguros în măsură.

Atacul dublelor corzi este aproape întotdeauna însoţit de o apogiatură-anticipaţie, a cărei durată ia mereu alte valori. Pentru a nu încărca partitura, am renunţat la notarea ei, însemnînd doar cu x puţinele bicorduri executate placat.

Momentul atacului poate fi reprezentat schematic astfel :



3.2. Tipologia acordurilor

Textul conţine 6 structuri acordice :

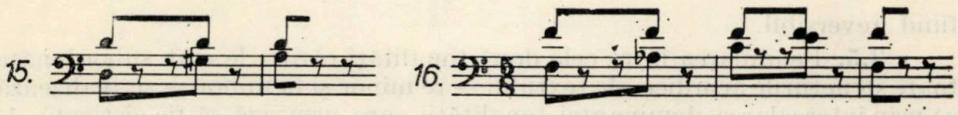
14.

si♭		re♭	re		
sol	la(♭)	si♭	si(♮,♭)	do	mi
mi	fa(♯)	sol	sol(♯,♮)	la♭	do♯
do	re	mi	mi	fa	la
①	②	③	④	⑤	⑥

aparţinînd următoarelor tipuri : *minor* (trison, trison cu septimă mică), *major* (trison, trison cu septimă mică şi eventul cu nonă mică, trison cu cvintă micşorată şi septimă mică), *micşorat* (trison, trison cu septimă micşorată).

Acordurile — prezentate complet sau fragmentar — sînt investite cu funcţiuni specific tonale : T, D, DD. În mod excepţional, sunetul fa — din acordul re-fa-la — se alterează suitor, iar la — din acordurile re-fa-la şi fa-la ♭-do — se alterează coborîtor şi respectiv suitor, fără ca aceste modificări să afecteze funcţiile acordurilor în componenţa cărora intră.

Asupra acordurilor operează note melodice — apogiaturi, broderii şi pasaje cu sens ascendent sau descendent, diatonice sau cromatice — a) rezolvate după un anumit timp sau b) coexistînd cu rezolvările lor, în ciocniri aspre, de secundă sau nonă mică :



3.3. Relaţii interacordice, modalităţi de înlănţuire, modulaţii armonice

Între cele 6 structuri acordice ale textului se stabilesc 18 relaţii (din 30 posibile), relaţii prin cvintă perfectă — ascendentă sau descendentă —, prin terţă mare sau mică — ascendentă sau descendentă —, prin

secundă mare sau mică — ascendentă sau descendentă, după cum urmează :

— acordul nr. 1 (major cu septimă mică) poate fi precedat de acordurile 2, 3, 5 și urmat de 5 și 6 ;

— acordul nr. 2 (minor) poate fi precedat de 3, 5, 6 și urmat de 1, 3, 4, 5, 6 ;

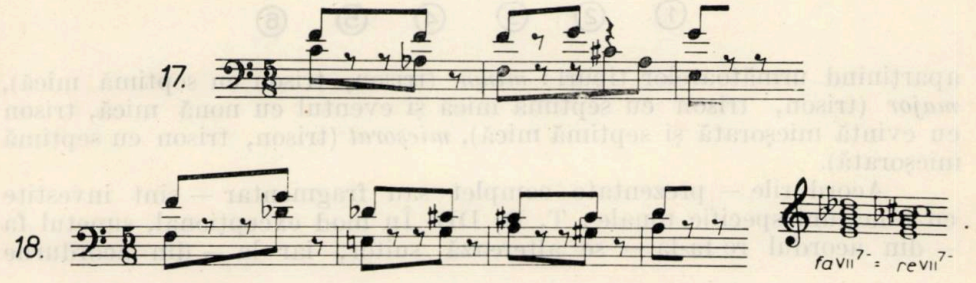
— acordul nr. 3 (micșorat cu septimă micșorată) poate fi precedat de 2 și 5 și urmat de 1, 2, 5, 6 ;

— acordul nr. 4 (major sau minor, cu septimă și eventual nonă mică) poate fi precedat de 2 și 5 și urmat de 6 ;

— acordul nr. 5 (minor) poate fi precedat de 1, 2, 3 și urmat de 1, 2, 3, 4, 6 ;

— acordul nr. 6 (major cu septimă mică) poate fi precedat de 1, 2, 3, 4, 5 și urmat de 2.

Se observă că acordurile 1, 3, 6 — cu funcție de D sau DD — au legături de stînga mai numeroase decît cele de dreapta ; dimpotrivă, la acordurile 2, 4, 5 — cu funcție de T sau D fără fundamentală — legăturile de dreapta sînt predominante.

3.4. Înlănțuirile acordurilor se efectuează diatonic, cromatic sau chiar enarmonic.

Acordul mi-sol-si ♭ -re ♭ — în această formă echivalent funcțional cu acordul do-mi-sol-si ♭ , deci D în fa minor — devine, prin interpretarea lui re ♭ ca do ♯ , dominantă (fără fundamentală) în re minor, procesul fiind reversibil.

3.5. Pendularea între cele două tonalități cărora le sînt subordonate toate structurile acordice ale textului — re minor și fa minor — se realizează a) prin intercalarea dominantei tonalității care urmează să fie cîștigată, 1) diatonic (vezi ex. nr. 12) sau 2) cromatic (vezi ex. 17), sau b) prin transformarea enarmonică a acordului micșorat mi-sol-si ♭ -re ♭ (do ♯) (vezi ex. nr. 18).

3.6. Am examinat comparativ structurile armonice ale celor 7 strofe vocal-instrumentale și instrumentale, făcînd abstracție de notele melodice, apogiaturile-anticipații și variațiile poziționale ale acordurilor. În urma acestui demers, am fost în măsură să extragem structura armonică invariantă care stă la baza tuturor realizărilor concrete ale planului tonal-armonic al strofei. Vi-l prezentăm, în paralel cu actualizările sale în prima strofă vocală, introducere și primul interludiu instrumental.

Structura invariantă a planului tonal-armonic al strofei :

19. A re T

B fa D - fa T

C re T - fa D - fa T

D fa T - re D - re T

Strofa I vocală :

20. A re $T(I^{5}_{3(\flat,\sharp)})$

B fa $D(V^{7}_{4})$ - fa $T(I^{6}_{3})$ - re $T(I^{5(\flat,\flat)}_{3})$

C re $T(I^{5}_{3})$ - fa $D(VII^{5\flat}_{4})$ pasaj cromatic re $D(V^{3\sharp})$ - re $T(I^{5})$ - fa $D(V^{7\flat}_{3\sharp})$ - fa $T(I^{5})$

D fa $T(I^{5}_{3})$ - fa $D(VII^{5\flat}_{4})$ pasaj cromatic re $T(I^{5})$.

C re $T(I^{5})$ apogiaturi, pasaje, broderii diatonice sau crom. fa $D(V^{7\flat}_{3\sharp})$ - fa $T(I^{5})$

D fa $T(I^{5})$ pasaje diatonice și cromatice re $T(I^{5})$ - re $D(V^{3\sharp})$ - re T

Introducere instrumentală :

21. A re $T(I^{5})$

B re $T(I^{5})$ - fa $D(VII^{5\flat}_{3})$ - fa $T(I^{5})$

C fa $D(VII^{7\flat}_{5\flat})$ - re $D(VII^{5\flat}_{3\flat})$ - re $T(I^{5})$ - fa $D(V^{7\flat}_{3\sharp})$ - fa $T(I^{5})$

D fa $T(I^{5})$ - re $D(V^{7}_{3\sharp})$ - re $T(I^{5})$ - re $DD(II^{7\sharp}_{3\sharp})$ - re $D(V^{7\sharp}_{3\sharp})$ - re $T(I^{5})$

Interludiul instrumental 1 :

22. C re T(I^5) -fa D($V^{3\flat}_{7\flat}$) -fa T(I^5) - (re T) -fa D($V^{3\natural}_{7}$) -fa T(I^5)

D fa T(I^5) -fa D($VII^{6\flat}_{7\natural}$) = re ($II^{5\flat}_{7\natural}$) -re D($V^{3\sharp}$) -re DD($II^{3\sharp}_{7\natural}$) -re D($V^{3\sharp}_{7\natural}$) -re T(I^5)

3.7. Variațiile în planul armonic al rîndurilor melodice și strofei se realizează prin :

a) grefarea unor acorduri intermediare pe scheletul armonic invariant,

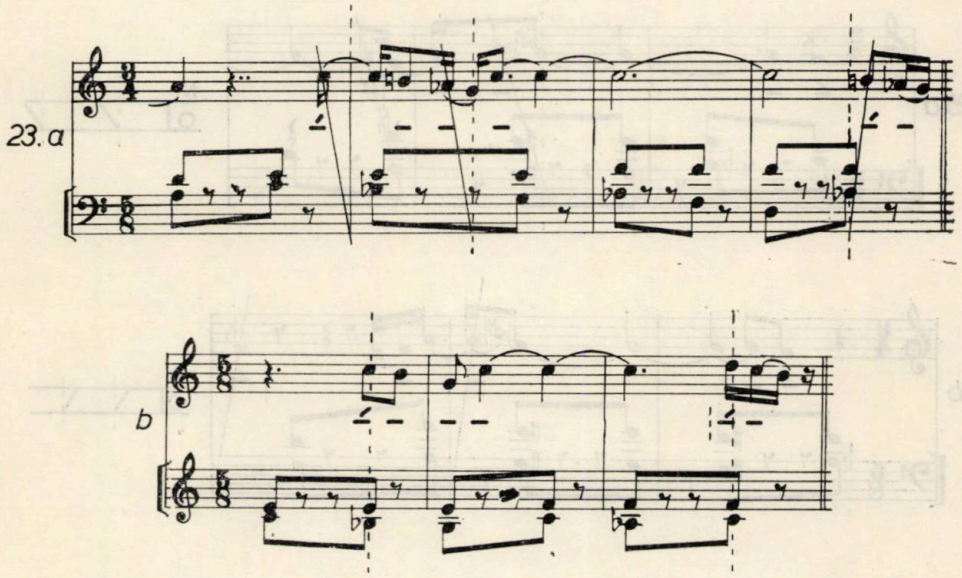
b) diminuarea sau/și augmentarea liberă, neproporțională, a duratei de desfășurare a acordurilor, corespunzînd elastic dilatărilor sau/și comprimărilor care survin în linia melodică supraordonată,

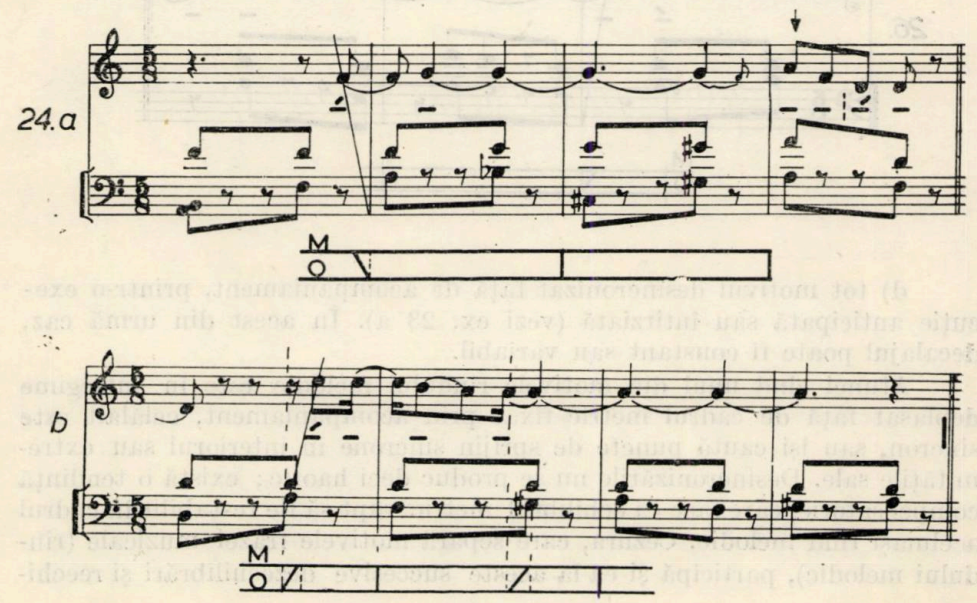
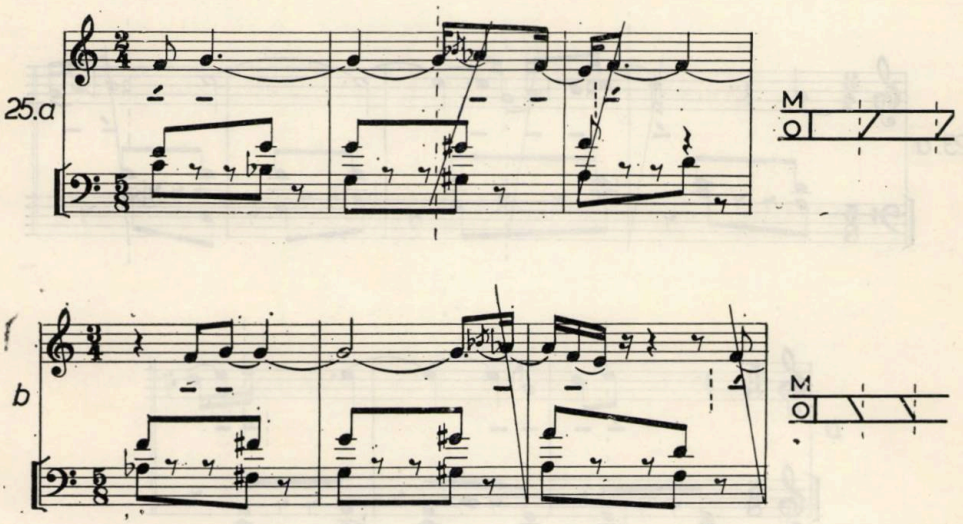
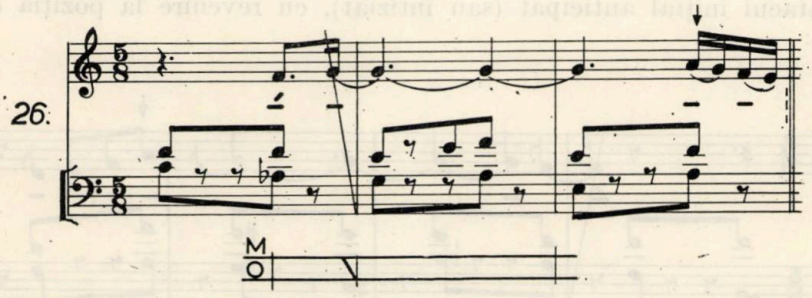
c) utilizarea unor modalități variate de prezentare a acordurilor (poziții, note melodice, apogiaturi-anticipații) și de articulare a acestora (diatonică, cromatică sau enarmonică).

4.0. Corelarea integrantă a celor două componente ale textului muzical înfruntă a) opoziția dintre organizarea modală a melodiei și cea tonală a armoniei și b) opoziția dintre sistemele ritmice în care se exprimă planurile în superpoziție : parlando rubato și divizionar. Aceste înfruntări dau naștere anumitor fenomene de suprapunere, dintre care cel mai interesant ni se pare a fi cel al coexistenței pe verticală a unor măsuri calitativ diferite $\left(\frac{3}{4}\Big/\frac{5}{8},\ \frac{2}{4}\Big/\frac{5}{8}\right)$, dar cu aceeași valoare metronomică (MM=51). Suprapunerile implică crearea unor foarte ușoare decalaje ritmice între atacurile din interiorul măsurilor, decalaje abia perceptibile, dar de un rafinat efect, care dau impresia conducerii independente, spontane, a liniei soliste.

4.1. Fenomenul (și efectul) suprapunerii unor măsuri diferite cantitativ sau/și calitativ poartă numele de polimetrie în simultaneiate. Precizăm însă că, în general, în muzica „cultă", în situațiile astfel definite, măsurile în superpoziție se disting doar cantitativ, și nu calitativ (fiind inegale ca durată globală, dar cu subdiviziuni egale valoric), în timp ce în textul folcloric lăutăresc distincția este pur calitativă (măsurile fiind izocrone, dar cu subdiviziuni inegale valoric).

4.2. Un alt fenomen de suprapunere care poate fi evidențiat în acest text, dar și în orice alt text lăutăresc românesc, este fenomenul desincronizării metrice parțiale între planul M și planul O, rezultat al deplasării, prin execuții anticipate sau întîrziate, a unor fragmente melodice ale căror dimensiuni variază între un singur sunet și un motiv) la dreapta

sau la stînga barei de măsură.

Decalajele metrice din cadrul unui motiv au aspecte diferite :

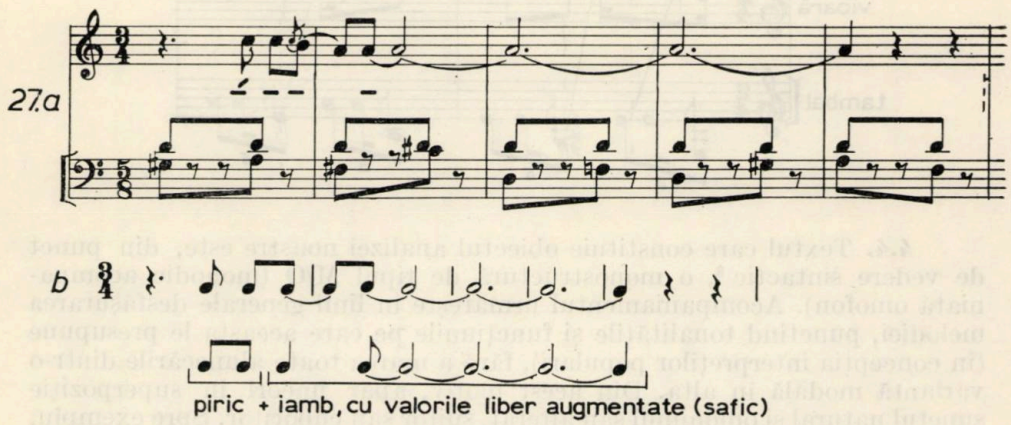
a) atacul inițial anticipat (sau întîziat), cu revenire la poziția de echilibru :

b) atacul inițial sincronizat, decalajul apărînd pe parcurs :

c) atacul inițial sincronizat, urmat de o mică decalare interioară și de revenirea la sincronie :

d) tot motivul desincronizat față de acompaniament, printr-o execuție anticipată sau întîrziată (vezi ex. 23 a). În acest din urmă caz, decalajul poate fi constant sau variabil.

Atunci cînd unul din motivele rîndului melodic este în întregime deplasat față de cadrul metric fixat prin acompaniament, celălalt este sincron, sau își caută puncte de sprijin sincrone în interiorul sau extremitățile sale. Desincronizările nu se produc deci haotic ; există o tendință compensatorie, care face ca echilibrul metric rupt să fie restabilit în cadrul aceluiași rînd melodic. Cezura, care separă motivele frazei muzicale (rîndului melodic), participă și ea la aceste succesive dezechilibrări și reechi-

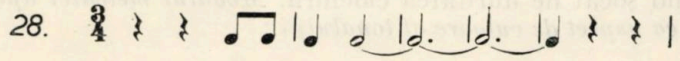
librări metrice, declanșînd, menținînd sau modificînd sensul sau/și valoarea decalajelor.

Sensul deplasării unui fragment melodic față de poziția sa normală în tact poate fi evidențiat prin :

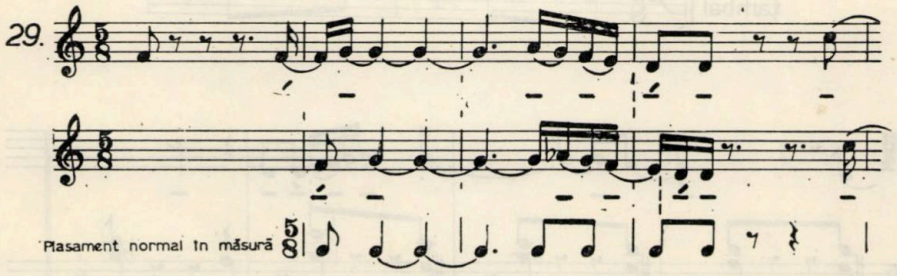
1) Extragerea formulei ritmice și descompunerea acesteia în picioare metrice :



Deplasarea motivului mai sus prezentat are sens anticipativ, încadrarea sa firească în măsură fiind următoarea :



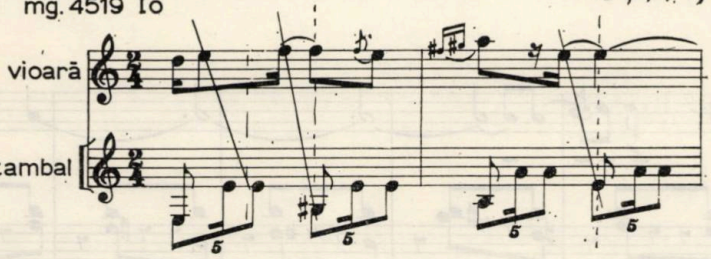
decalajul metric recuperîndu-se prin scurtarea la-ului final cu o optime.

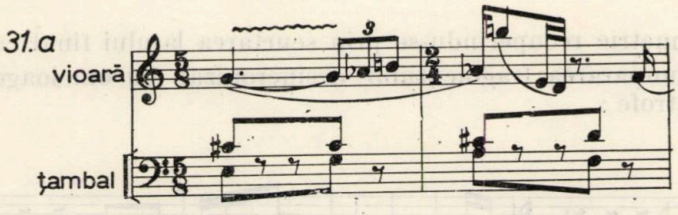
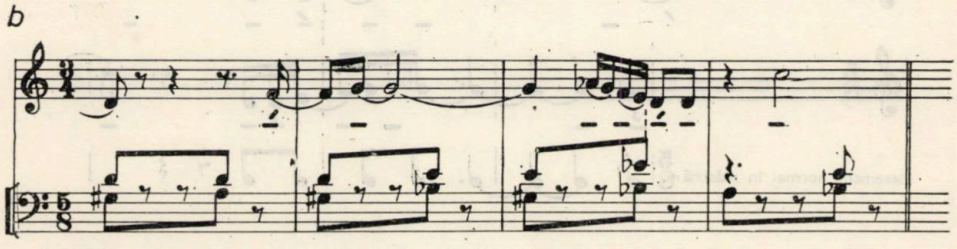
2) Compararea fragmentului desincronizat cu omoloagele sale din celelalte strofe :

4.3. Incongruențe metrice — mai mult sau mai puțin accentuate — între planul solist și cel acompaniator sînt manifeste în orice text

lăutăresc, indiferent de zona folclorică sau genul muzical căruia îi aparține. Considerăm că ele sînt specifice creației muzicale plurivocale orale.

30. LUNCA-MI ȚIPĂ, LUNCA-MI ZBIARĂ

orig. Șuțești (Șuțu) - Brăila

mg. 4519 Io

4.4. Textul care constituie obiectul analizei noastre este, din punct de vedere sintactic [8], o monostructură de tipul M/O (monodie acompaniată omofon). Acompaniamentul urmărește în linii generale desfășurarea melodiei, punctînd tonalitățile și funcțiunile pe care aceasta le presupune (în concepția interpreților populari), fără a marca toate alunecările dintr-o variantă modală în alta. Din acest motiv, apar uneori în superpoziție sunetul natural și omonimul său alterat, suitor sau coborîtor. Spre exemplu, la natural — din acordul re-fa-la — se întîlnește pe verticală cu la ♭ sau ♮ din melodie, vîrf al unui pentacord istric sau locric cu baza re, auzul nefiind șocat de duritatea ciocnirii. *Modalul melodiei apare, în contextul dat, ca aspect de culoare al tonalului.*

31. a

b

[8] Vezi nota 2.

Atunci cînd solistul modulează sau schimbă funcţiunea armonică, iar acompaniatorul nu sesizează cu promptitudine modificarea, sau — mai probabil — nu doreşte s-o efectueze în acelaşi timp, apar, pe porţiuni limitate, suprapuneri bitonale sau bifuncţionale. Asprimea acestora este atenuată de existenţa unui material sonor comun (notele fa sau/şi si, sol, re, mi, do ♯ = re ♭ ·

Toate tipurile de neconcordanţe între planurile în superpoziţie (M şi O) semnalate : polimetria izocronă în simultaneitate, decalajele metrice, bimodalismul şi bifuncţionalitatea se regăsesc, în propoziţii variabile, în toate textele muzicale lăutăreşti româneşti. Ele exprimă, pe de o parte, rezistenţa pe care o opune sistemul ritmic parlando la încorsetarea în măsură, iar pe de altă parte refuzul intonaţiei populare modale de a se supune funcţionalităţii tonale impuse de acompaniamentul armonic, şi conferă melodicii spontaneitate, libertate agogică, caracter uşor improvizatoric.

5.0. Mecanismul realizării variaţiunilor

(Variaţia în sincronie)

Am arătat, în § 2.3., că discursul muzical se organizează strofic, fiecare strofă (instrumentală sau vocal-instrumentală) fiind o reluare variată a celei dintîi — o variaţiune. Invariantele strofei — elementele care fixează limitele oscilaţiei celorlalte — sînt :

in abstracto :

1) modurile care stau la baza melodicii,

2) tonalităţile în care este formulat planul armonic,

3) modalităţile şi principiile de ornamentare a melodiei (prin note melodice şi ornamentale),

4) tipologia acordurilor şi a înlănţuirilor, modalităţile de ornamentare (prin note melodice şi ornamentale) şi conexare a acordurilor (diatonic, cromatic, enarmonic) ;

in concreto :

5) structura melodică invariantă a strofei — o rezultantă a asamblării în ordinea reală a celulelor motivice, cu respectarea termenului marcat al acestora —, structură pe care o denumim *model melodic*,

6) structura invariantă a planului armonic al strofei, pe care o denumim *model armonic*,

7) structura metro-ritmică şi densitatea armonică a acompaniamentului,

8) valoarea metronomică a măsurilor.

Elementele variabile ale strofei sînt :

1) notele melodice şi ornamentale ca existenţă concretă, mai precis : felul, numărul şi poziţia lor faţă de notele reale (aparţinînd modelului melodic sau structurii armonice invariante),

2) acordurile intermediare : felul, numărul şi poziţia lor în raport de acordurile aparţinînd structurii armonice invariabile,

3) organizarea metro-ritmică a melodiei şi, dependent de aceasta,

4) dimensiunile temporale ale motivelor, rîndurilor melodice și strofei, și

5) dimensiunile temporale ale funcțiunilor armonice.

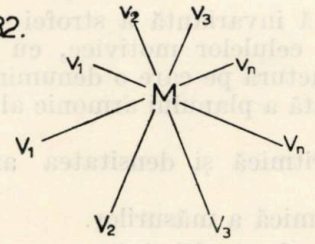
Specificăm că variația acestor din urmă elemente, 4 și 5, are loc între anumite limite. Astfel, durata unui motiv oscilează între 2 și 6 măsuri; a unui rînd melodic, între 5 și 10 măsuri; a unei strofe (fără repetări sau eliziuni), între 27 și 31 măsuri; iar o funcțiune armonică nu poate acoperi mai mult de un rînd melodic + o măsură sau mai puțin de o măsură.

5.1. Elementele variabile sînt într-o strînsă dependență. Spre exemplu, dimensiunile unui rînd melodic determină în mod elastic durata unei funcțiuni armonice. O transformare la nivelul oricărui element variabil implică transformări, mai mari sau mai mici, la nivelul tuturor celorlalte. Așa, de pildă, introducerea unei note sau grup de note melodice sau ornamentale provoacă modificări în configurația ritmică a fragmentului respectiv; aceasta din urmă poate antrena restructurarea calitativă a uneia sau a mai multor măsuri, augmentarea sau diminuarea motivului, a întregului rînd melodic etc.

5.2. Atît textul muzical supus analizei, cît și orice alt text de cîntec lăutăresc este, din punct de vedere formal, un ciclu variațional, în care fiecare strofă vocal-instrumentală sau instrumentală, inclusiv prima, este o variațiune.

5.3. Considerăm că sistemul de referință al interpreților în performarea textului (ciclului variațional) îl constituie *modelul invariant al strofei*, structură melodico-armonică abstractă, rezultînd din corelarea integrantă a modelului melodic cu cel armonic, schemă operațională care preexistă și condiționează variațiunile. Actualizarea modelului este funcție și de posibilitățile tehnice ale vocii și instrumentelor; din acest motiv, strofa vocală diferă substanțial de cea violonistică. Modalitățile de actualizare a modelului sînt cele expuse în § 2.4 și 3.7. Principiul realizării ciclului este acela al *păstrării, la valori relativ constante, a cantității de informație conținută de fiecare variațiune.* Strofele vocal-instrumentale pe de o parte, iar pe de alta strofele instrumentale, se plasează la „distanțe" (măsurabile în unități de cantitate de informație) aproximativ egale între ele și față de model:

32.



unde: V → variațiunea instrumentală, v → variațiunea vocal-instrumentală, M → modelul invariant al strofei.

Mecanismul realizării variantelor

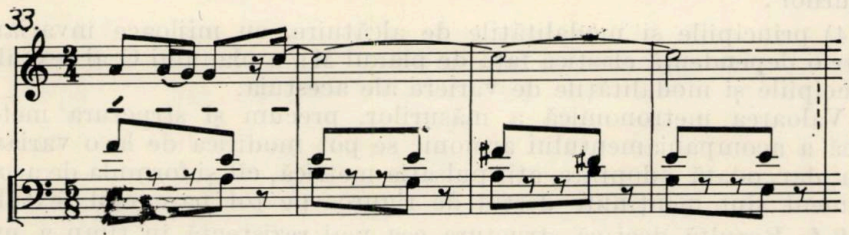
(Variația în diacronie)

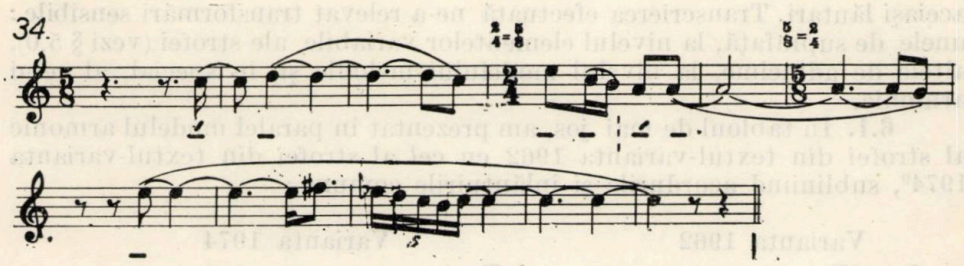
6.0, Pentru a urmări evoluția în timp a cîntecului lăutăresc analizat aici, l-am cules, la un interval de 12 ani, din același sat, de la

aceiași lăutari. Transcrierea efectuată ne-a relevat transformări sensibile : unele de suprafață, la nivelul elementelor variabile ale strofei (vezi § 5.0), altele de adîncime, la nivelul modelului melodic și, în special, al celui armonic.

6.1. În tabloul de mai jos, am prezentat în paralel modelul armonic al strofei din textul-varianta 1962 cu cel al strofei din textul-varianta 1974[9], subliniind acordurile și înlănțuirile comune :

	Varianta 1962	Varianta 1974
A	reT	laT
B	faD—faT	laT—doD—doT—faD—faT
C	reT—faD—faT	reD—reT—faD—faT
D	faT—reD—reT	reD—reT

Structura armonică reT—faD—faT a primelor 2 rînduri ale strofei-varianta 1962 este deplasată, în rîndurile melodice omoloage ale strofei-varianta 1974, la cvinta superioară (laT—doD—doT) și juxtapusă cu o parte a sa în forma inițială (faD—faT). Această modificare, care implică deschiderea tonală a strofei la subdominantă (la minor — re minor), este probabil o consecință a evoluției gîndirii tonal-armonice a interpretului acompaniator. Planul O, în noua sa formă, impune anumite restructurări în planul M, în aparență mici, întrucît modelul melodic este rareori atacat ; în realitate mari, întrucît funcțiunile armonice suprapuse acestuia sînt deseori diferite. Pentru a se conserva, linia suportă acum și o acordică, care nu o conține :

6.2. Cele mai evidente transformări de ordin melodic sînt provocate de schimbarea registrului în care evoluează M, prin deplasarea centrului tonal principal de pe re pe la. Schimbarea a fost probabil solicitată de solist, al cărui glas îmbătrînit se mișca cu dificultate în acut. Dar, transpusă integral la cvarta inferioară, melodia ar pierde mult din tensiunea, expresivitatea pe care le-o conferă registrul acut ; de aceea Gh. Ceamă execută anumite fragmente la octava superioară, redîndu-le strălucirea. Fragmentele respective sînt acum mai înalte decît în varianta 1962 ; pentru a le putea cînta, solistul este nevoit să le simplifice și, uneori, să le transpună astfel simplificate cu o terță mai jos. În fapt, dificultățile de execuție au sporit, ambitus-ul melodiei fiind mai larg, iar salturile de registru dese și obositoare. Nu am putut obține de la lăutari o explicație satisfă-

[9] Am transpus planul armonic al textului-varianta 1974 cu o cvintă mai jos, dîndu-i finala re, pentru a facilita compararea sa cu planul armonic al textului-varianta 1962.

cătoare asupra motivelor care au determinat transpunerea cîntecului din re minor în la minor.

6.3. Cercetarea comparativă a celor două texte lăutărești — variantele 1962 și 1974 ale cîntecului — ne conduce către următoarea observație : elementele sau structurile invariante într-un text dat (vezi § 5.0.) pot suferi în timp degradări mai mult sau mai puțin accentuate. Variabilitatea este deci o chestiune de grad. Vom regrupa, din această perspectivă, elementele, structurile și modalitățile relativ invariante prin care se realizează cele două texte muzicale, în ordinea descrescătoare a stabilității lor în timp :

1) modelul melodic ;

2) principiile și modalitățile de actualizare și variere în text ale acestuia ;

3) tipologia acordurilor, înlănțuirilor și modulațiilor armonice, principiile și modalitățile de prezentare, ornamentare și înlănțuire a acordurilor ;

4) principiile și modalitățile de alcătuire, cu mijloace invariante (și într-o dependență elastică față de planul M), a planului O al textului, și principiile și modalitățile de variere ale acestuia.

Valoarea metronomică a măsurilor, precum și structura metro-ritmică a acompaniamentului armonic se pot modifica de la o variantă la alta, dar, odată adoptate, atît pulsația metrică, cît și formula de acompaniament sînt menținute destul de riguros pe tot parcursul textului.

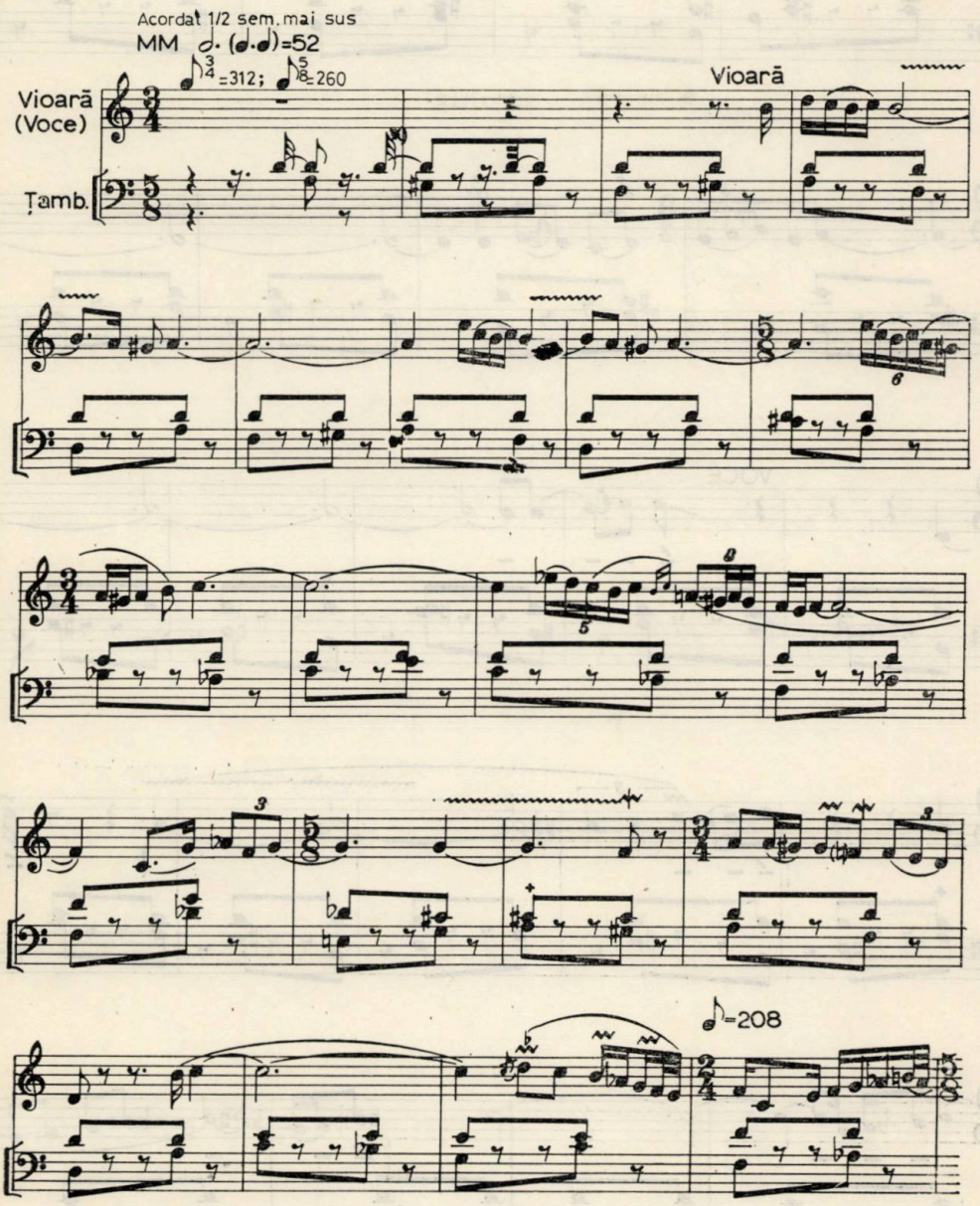
6.4. Rezultă deci că structura cea mai rezistentă în timp a unui cîntec lăutăresc o constituie modelul melodic și modalitățile de actualizare în text a acestuia. Degradările sale cele mai pronunțate survin în procesul de transmitere-preluare, căci interpretul-solist preia cîntecul printr-o multitudine de variații, construindu-și singur modelul, conform aptitudinilor muzicale (auz, memorie) și structurii psihice, iar acompaniatorul îl poate influența, prin acordica pe care i-o propune. Odată alcătuit, modelul are șanse să se conserve intact, pînă la o nouă transmitere-preluare.

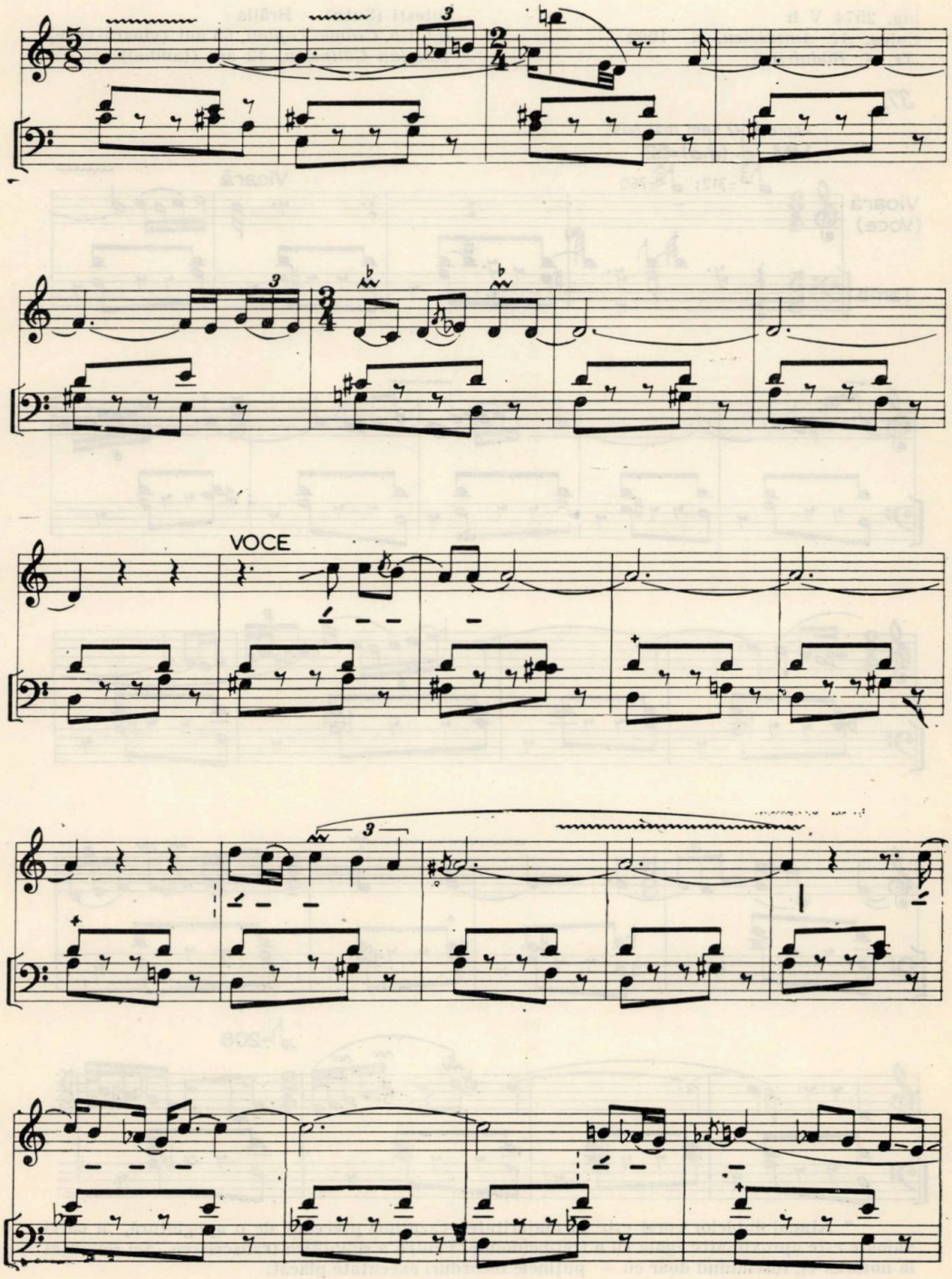
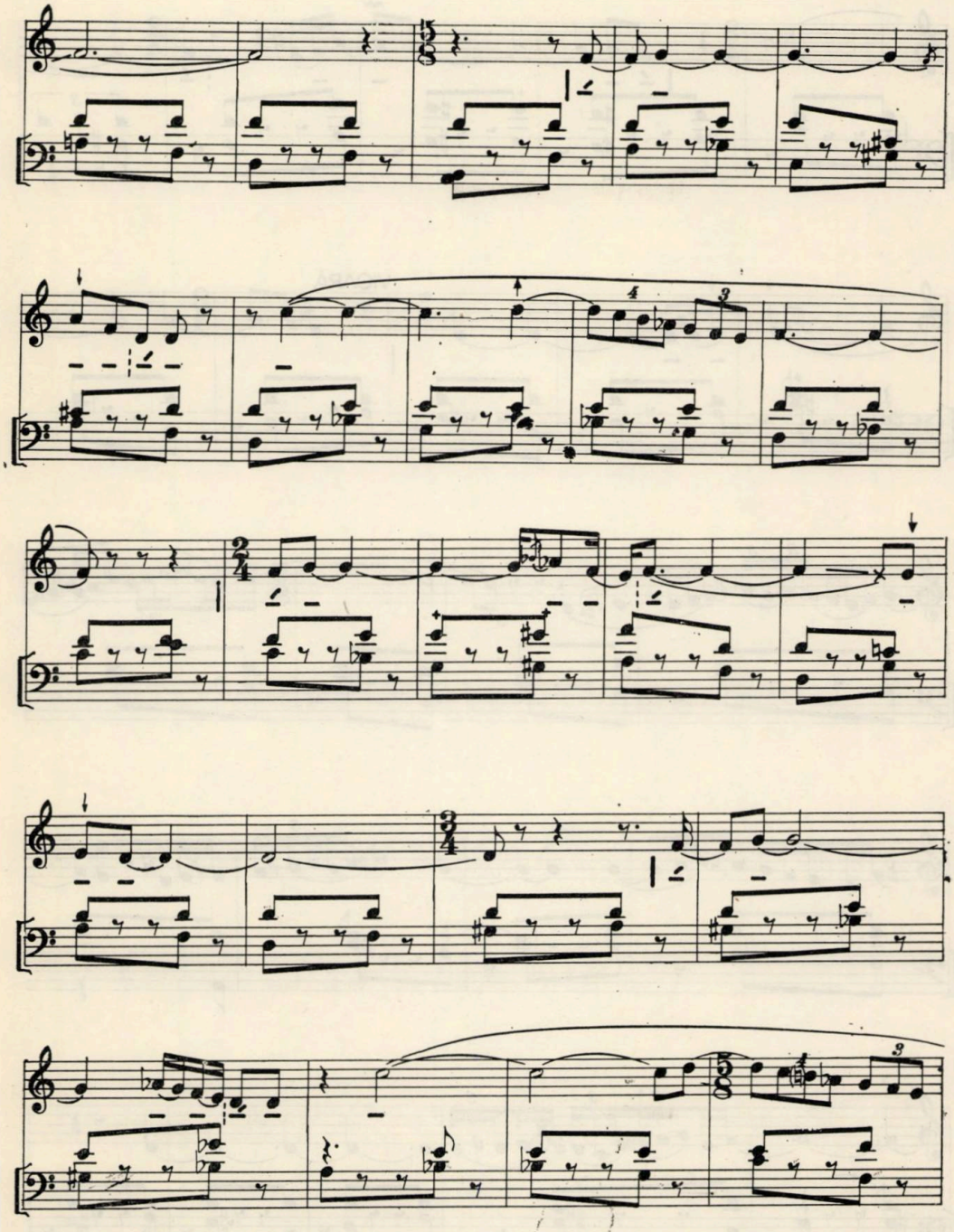
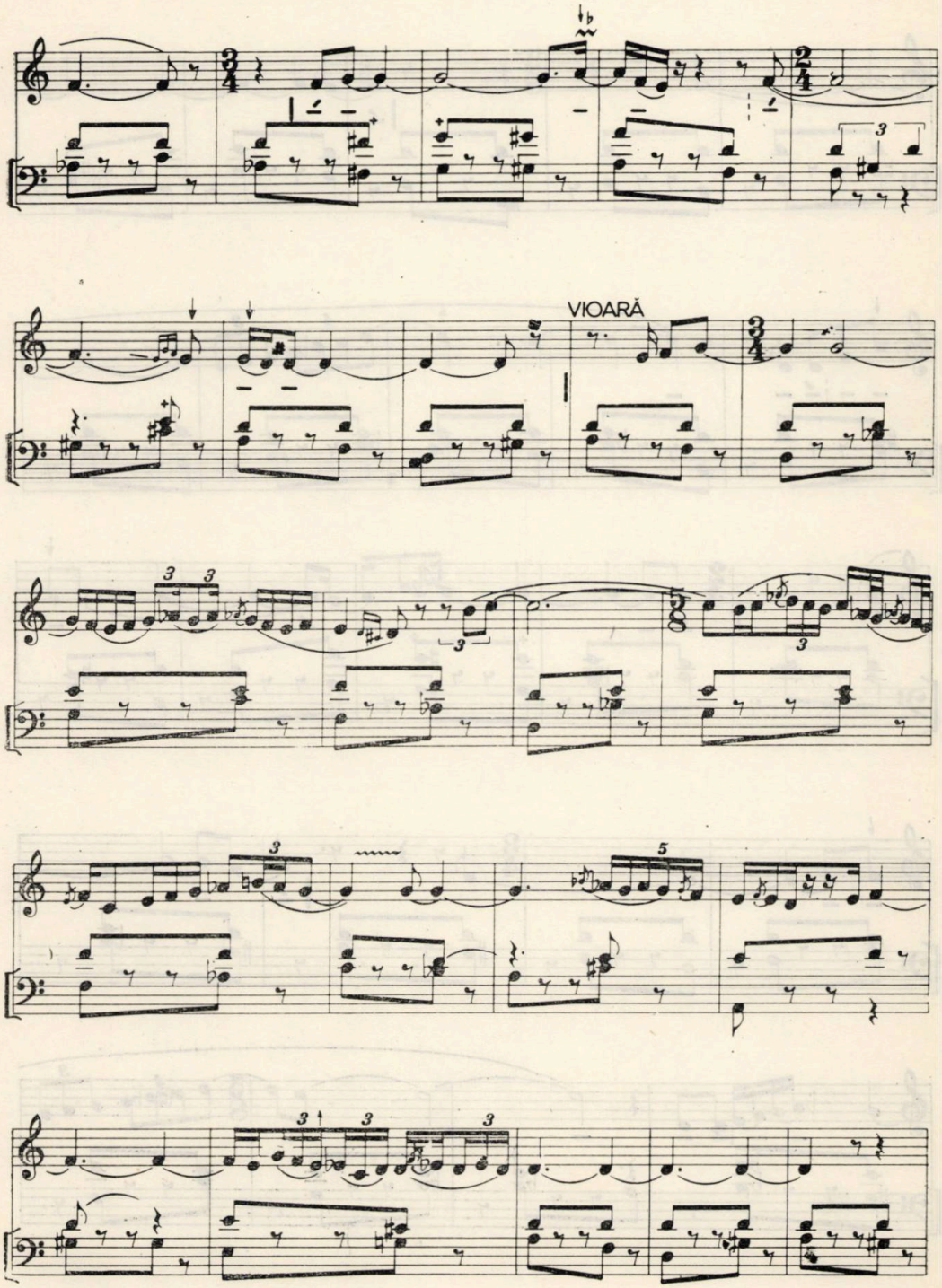
6.5. Este posibil ca lucrurile să se desfășoare în mod similar și în muzica țărănească. Potrivit acestei ipoteze, melodiile în giusto silabic ar trebui să se altereze mult mai lent, întrucît elementele puternic variabile pe care le conțin sînt mai puțin numeroase (ornamentație restrînsă, ritmică simplă etc.), distanța model-actualizare fiind relativ mică. În mod intuitiv, s-a ajuns de mult la această constatare ; urmează ca ea să fie nuanțată și susținută prin demonstrație.

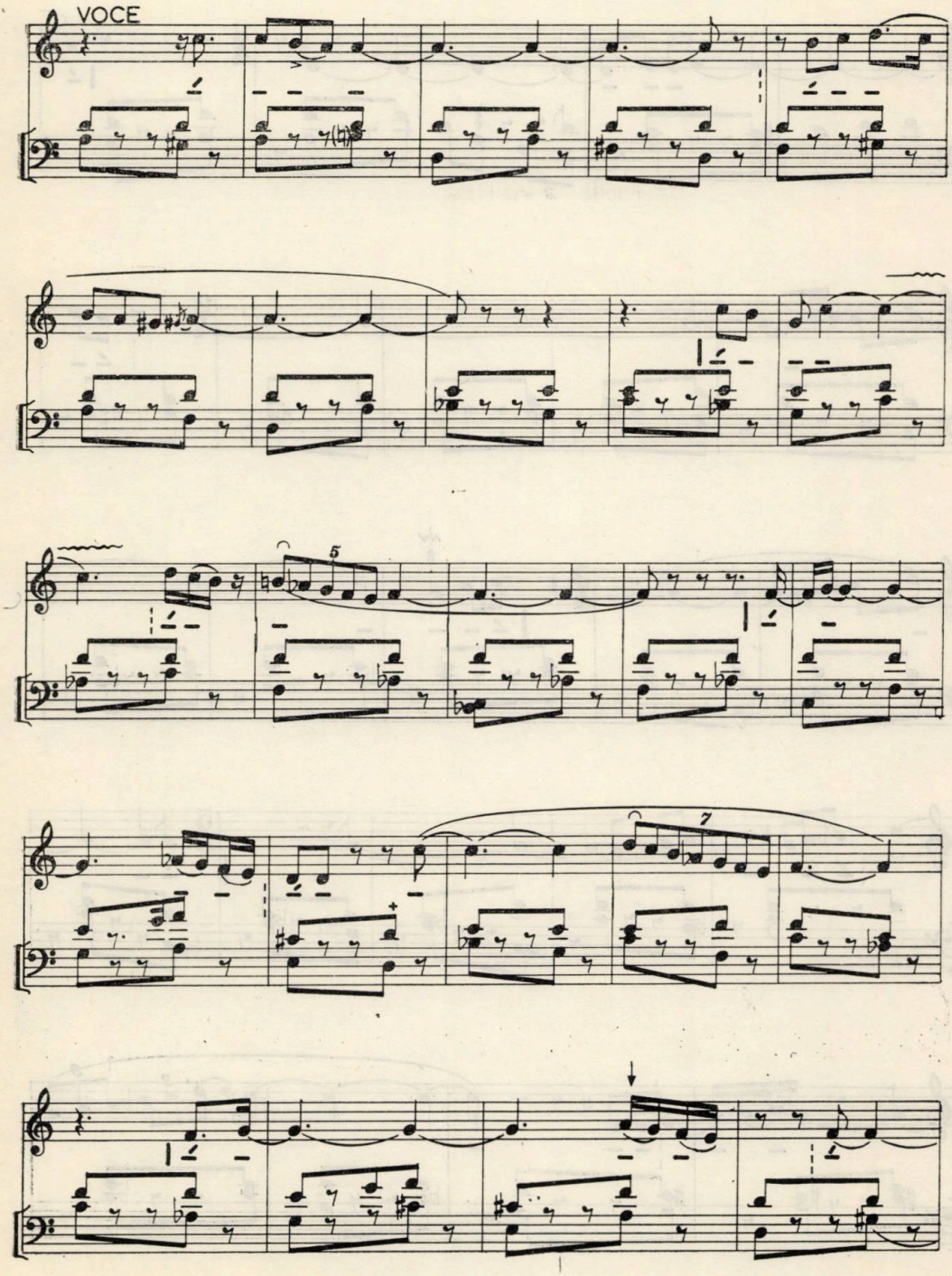
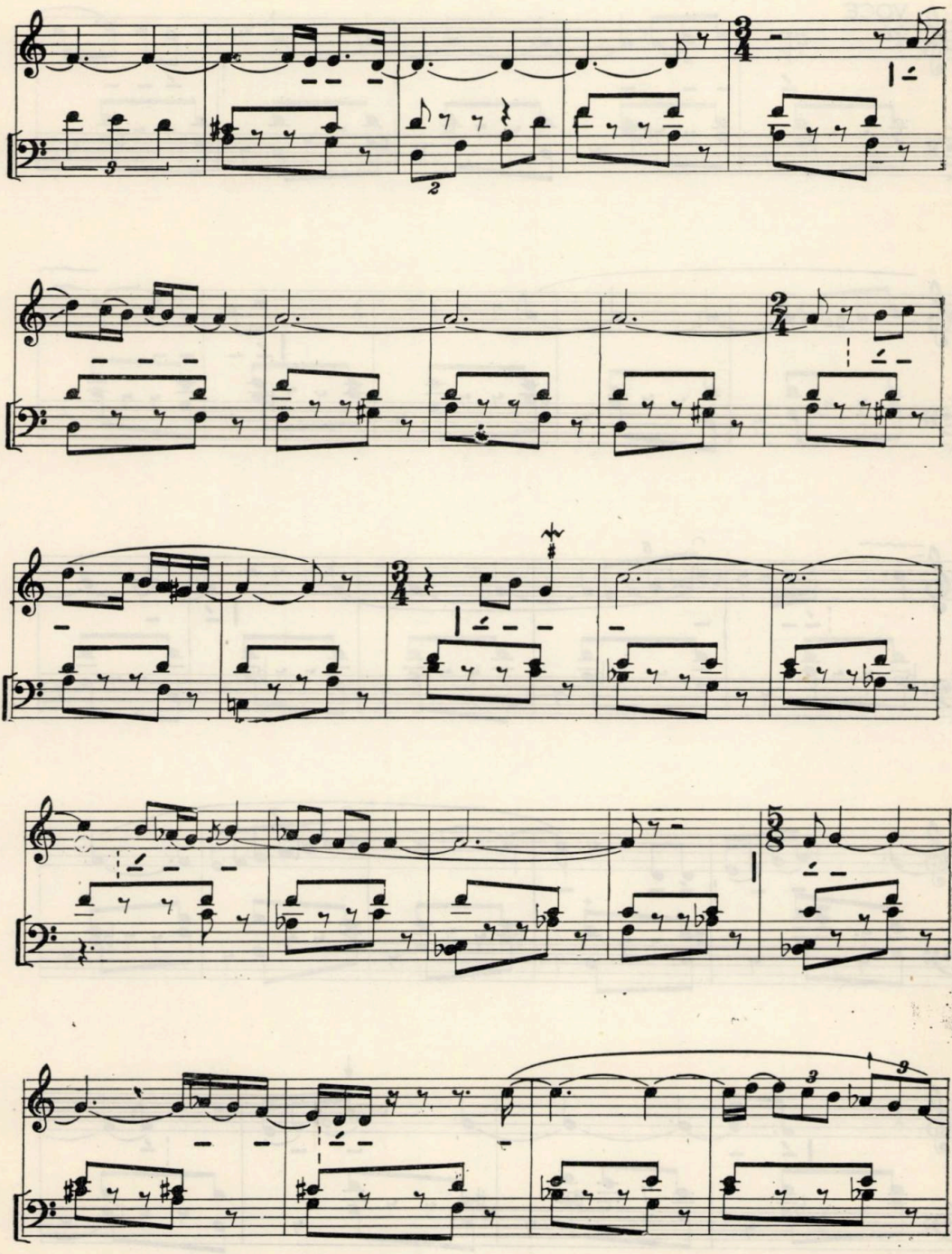
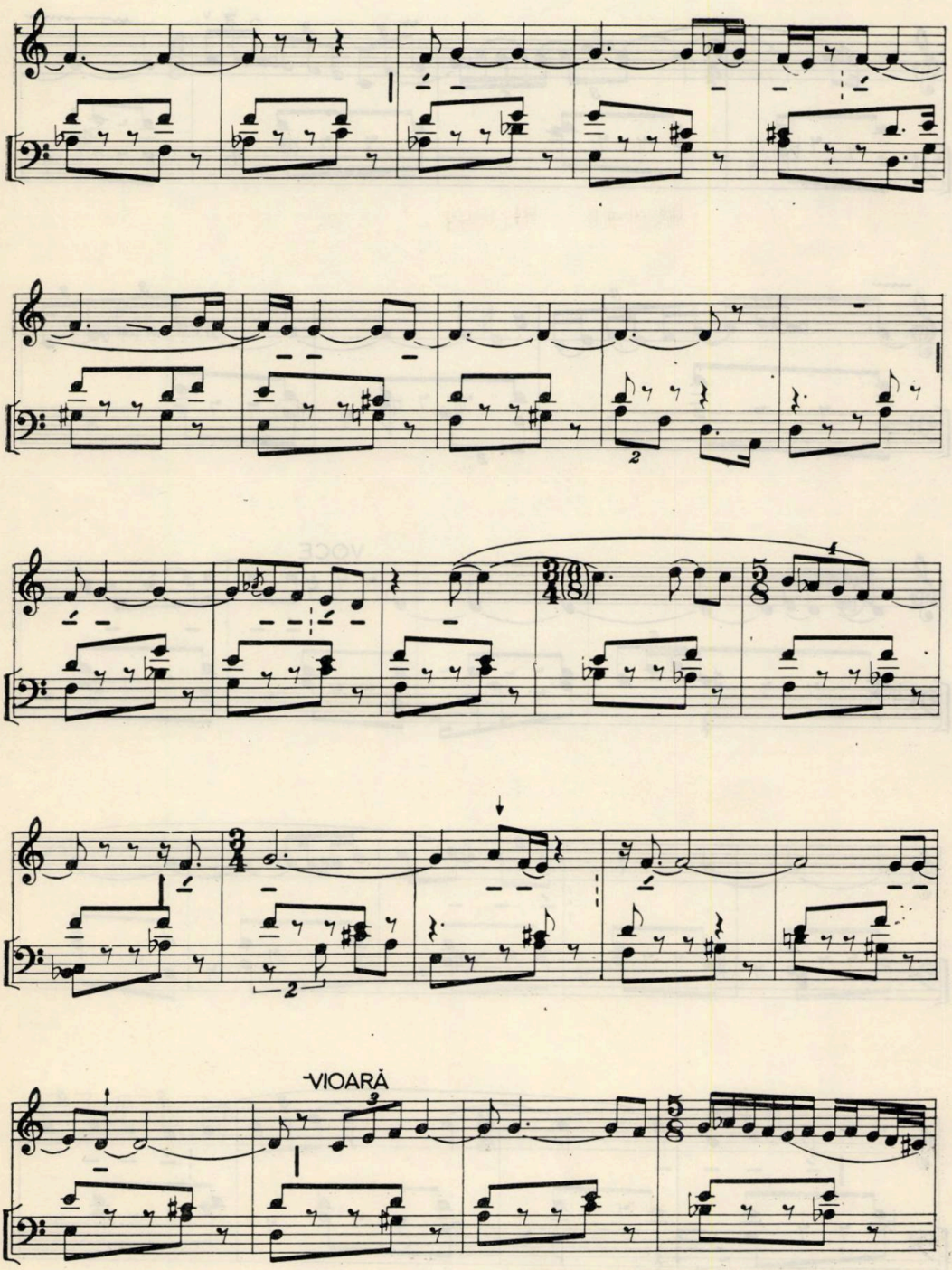
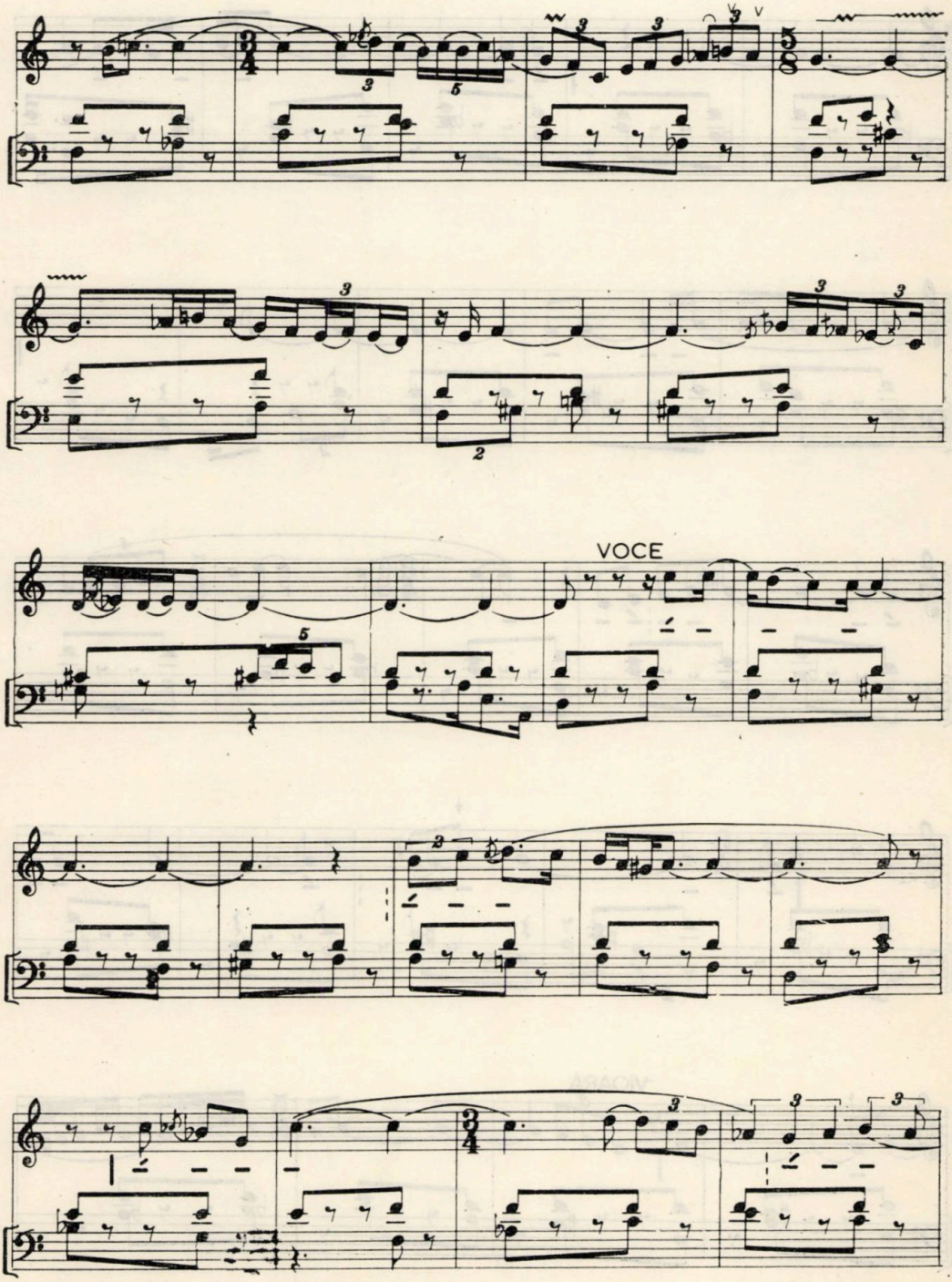
ANEXĂ

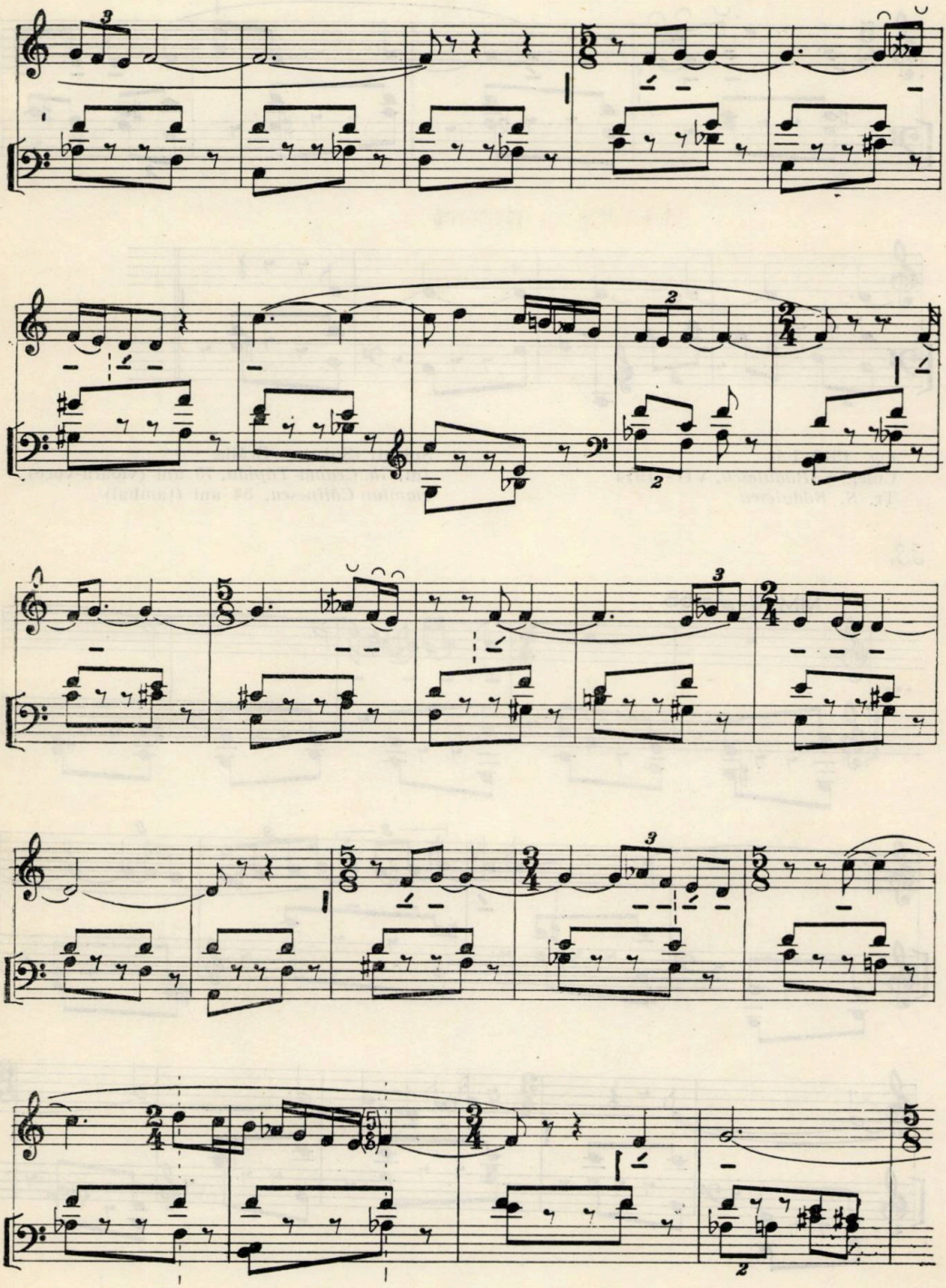
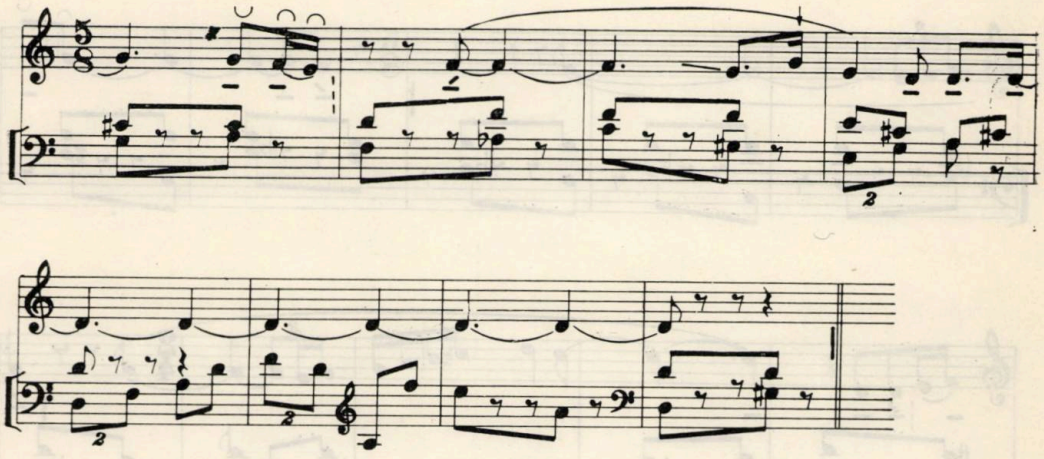
mg. 2574 V b
Culeg. *Al. Amzulescu*, X—1962
Tr. *S. Rădulescu*

Şuţeşti (Şuţu) — Brăila
Inf. *Gh. Ceamă-Tăplău*, 63 ani (vioară-voce)
Damian Călinescu, 42 ani (ţambal)

37.

* Atacul dublelor corzi este în majoritatea cazurilor precedat de o apogiatură, a cărei valoare este aproximativ egală cu o treizecidoime. Pentru a simplifica transcrierea, am renunţat la notarea ei, însemnînd doar cu + puţinele bicorduri executate placat.

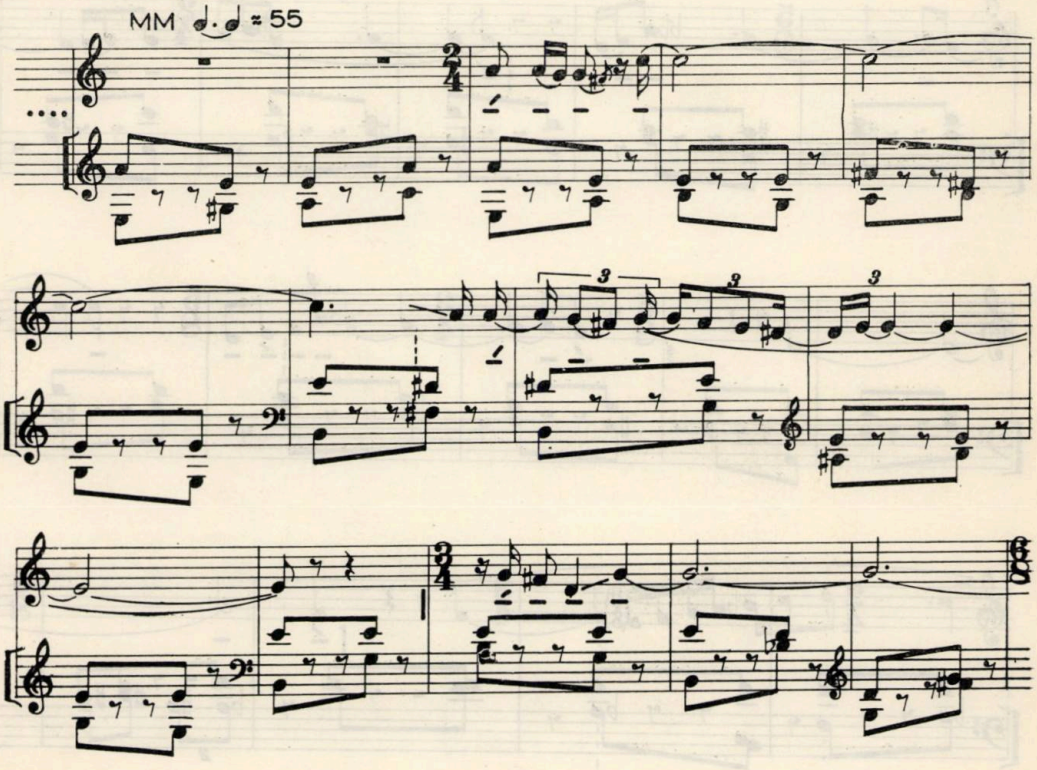
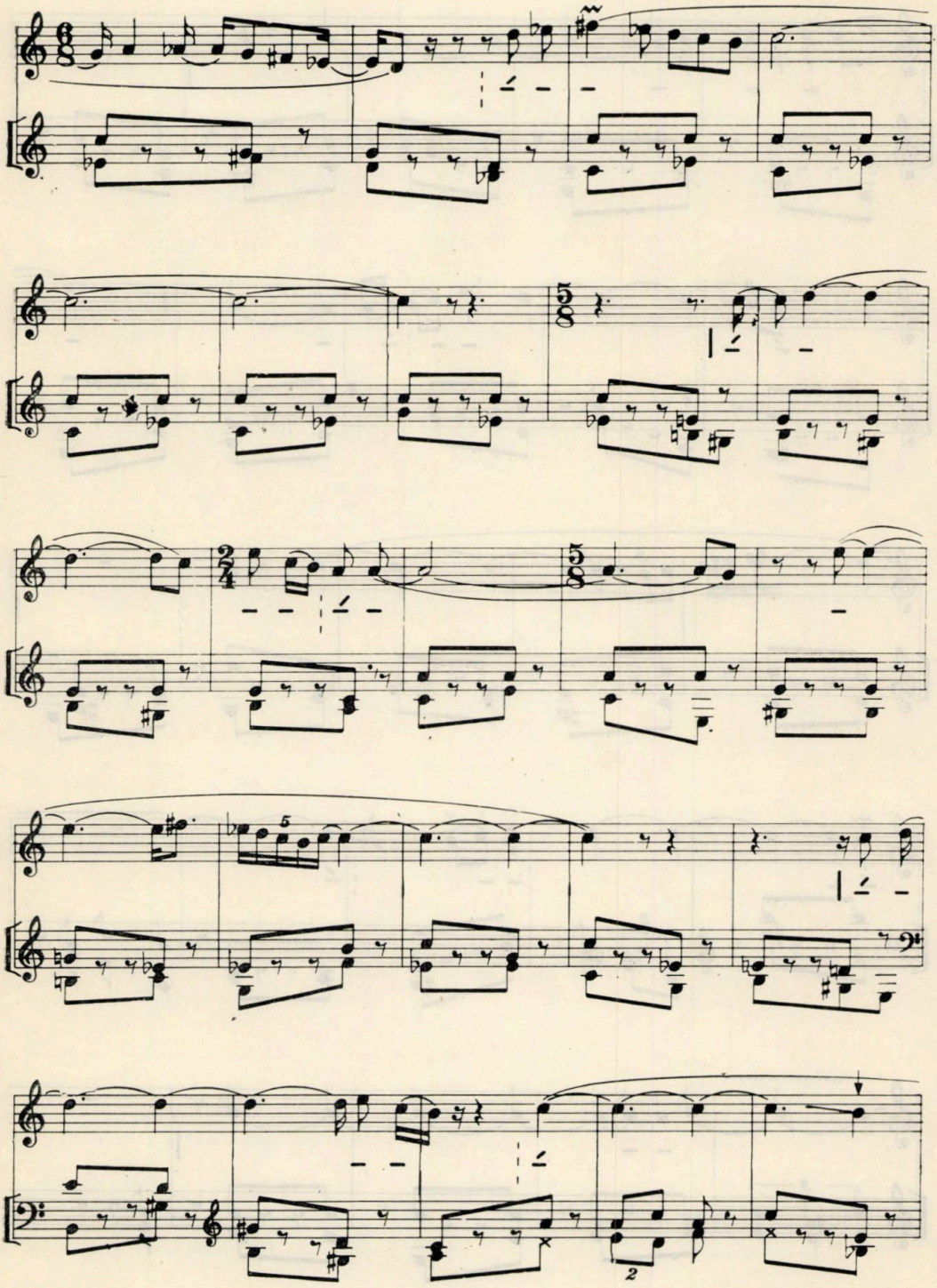
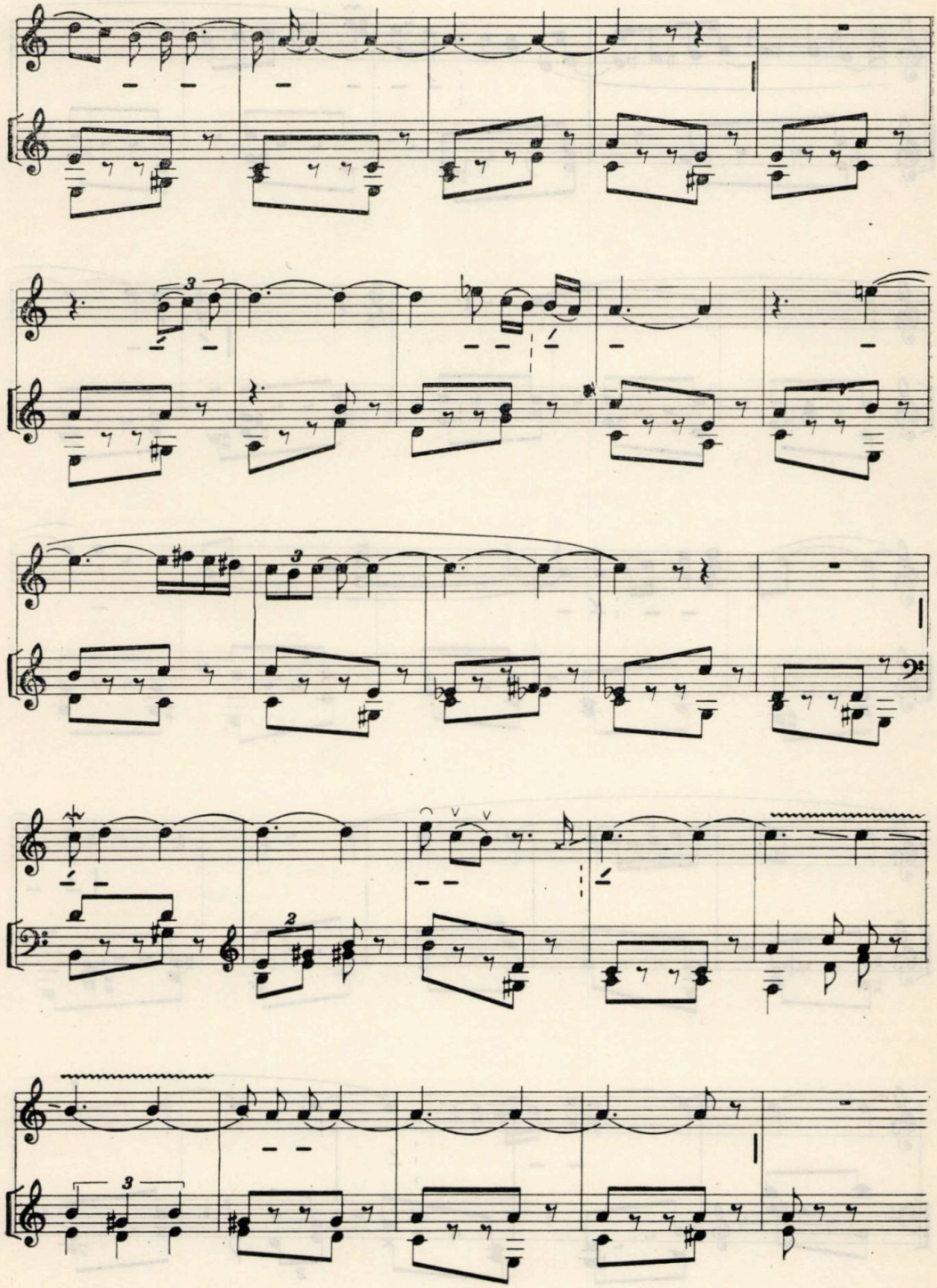

VOCE

VIOARĂ


VOCE
5
7

VIOARĂ

VOCE



mg. 4519 I b
Culeg. *S. Rădulescu*, VII—1974
Tr. *S. Rădulescu*

Șuțești (Șuțu) — Brăila
Inf. *Gh. Ceamă-Tăplău*, 75 ani (vioară-voce)
Damian Călinescu, 54 ani (țambal)

33.

L'ANALYSE D'UN TEXTE MUSICAL DE «LAUTARS»

RÉSUMÉ

L'approche analytique du texte — une monostructure du type M(onodie)/O(homophonie), dans laquelle M, modale, s'exprime dans le système parlando-rubato, tandis que O, tonale, est organisée d'une manière rigoureusement rythmique — a pour but les objectifs suivants :

1) révéler certains aspect structuraux considérés significatifs pour le style des *lautars* roumains, en général, et pour le style des *lautars* de Brăila en particulier ; (l'auteur insiste, en ce point, sur les phénomènes apparus comme effets des incongruités des plans M et O au niveau de l'intonation et du rythme : les superpositions bitonales, bimodales et bifonctionnelles, la polymétrie isochrone en succession et en simultanéité, les décalages métriques), et

2) modeler le mécanisme qui engendre les variations.

Au sujet de ce dernier point, l'auteur émet une hypothèse, à savoir, qu'à la base de la performance d'un texte de *lautars* à forme fixe, donc de la réalisation des variations, il y a le modèle mélodique, structure abstraite, synthèse subjective des invariantes mélodiques dans l'esprit de l'interprète soliste, qui relève de la compétence ; dans le processus de transmission-réception, le modèle passe par des altérations plus ou moins accentuées, qui mènent à la création des variantes. L'hypothèse devra être vérifiée par un nombre suffisant de textes de *lautars*, puis affinée et, éventuellement, extrapolée à toute la création musicale folklorique roumaine.

ÎNTRE STRIGĂTURĂ ŞI CÎNTEC LIRIC

STANCA FOTINO

În analiza noastră urmărim determinarea unor mărci semantice care să definească textul de strigătură, mărci care să-l detaşeze de cel înrudit tematic al cîntecului liric propriu-zis. Desigur că — din necesităţi de ordonare metodologică — analiza noastră o restrîngem la o categorie de texte, şi anume : texte de cîntec liric de dragoste şi texte de strigătură din acelaşi complex tematic.

La o primă considerare a lor ar părea că transgresarea funcţională este neconstrînsă de legi contextuale, că un grup motivic din cuprinsul cîntecului poate fi — ca text — utilizat în forma strigăturii de joc. Dar situaţia se cere analizată pentru a determina procesul şi a-i defini coordonatele de funcţionare. Ne propunem ca metodă a demersului nostru analiza unor raporturi de tip gramatical în interiorul textelor. Aceasta este o primă etapă, după care — aflînd sistemul de semne de care se foloseşte textul respectiv în raport de realitatea de manifestare — să punem în paralel cele două categorii de texte avute în vedere, pentru ca să le definim ca purtătoare de semnificaţii specifice.

Modelul gramatical al textului de strigătură este constant construit din trei unităţi în poziţia de : „actant", obiectivat în „subiect", coordonat „acţiunii", obiectivată ca termen în „predicat", şi determinate în relaţie de subordonare — de diferite tipuri — de o apreciere de tip „circumstanţial". Am desprins acest model din texte ca :

1. Cine joacă lîngă mine,
Toată vara-i merge bine ;
Cine joacă lîngă altul,
Toată vara-o doare capul !

Echivalenţa semantică transmisă de paralelismul stilistic ne permite reducerea prin anularea opoziţiei la un singur termen. În felul acesta actantul generic „cine" („acela") funcţionează ca subiect (S) legat prin coordonare de denominatorul acţiunii „joacă" ca predicat (P), cu o determinare modală căreia îi urmează consecinţa, prin urmare o determinare consecutivă (C). Deci :

$$\begin{matrix} S + P \\ \quad\quad \lfloor\!\!- C \end{matrix}$$

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 1, p. 63–76, Bucureşti, 1977.

2. Frunzuliță, busuioc,
Mîndruliță, hai la joc,
Că ni-i traiul fericit
Pe ogorul înfrățit !

Actantul „mîndruliță" intră în acțiunea identică de „joc", ca urmare a unei determinări circumstanțiale cauzale :

S + P
└—C

3. Place-mi mi să joc p-aci,
Pe sub coarda higheghii ;
Place-ni-i să joc cu tine
Că știi bine ca și mine !

Și de astă dată paralelismul ne permite considerarea structurii textului ca un singur termen, cu variația numai a calității de determinare modală în prima variantă a termenului și cauzală în a doua. Vorbitorul ca actant, prin urmare „eu", este atașat logic de aceeași acțiune „să joc" :

S + P
└—C

4. Bine, bine, highighiș,
Aruncă-te dracu-n Criș,
Și pe mine după tine
Dacă nu ți-oi juca bine !

Gramatica termenilor în relație în logica faptică ne aduce iar în fața unui actant „eu" aflat în acțiunea „oi juca", a cărei determinare modală contrazisă își prelungește efectul într-o circumscriere consecutivă. Renunțînd la negație și interpretînd-o ca pe o constrîngere, o indicație-precept, structura textului este din nou :

S + P
└—C

5. Cît îi baba de bătrînă
Cînd aude vioara
Își tocmește năframa,
Și o pune pe ureche,
Și-ar juca cît șapte fete !

Actantul „baba", fiind un locțiitor nefiresc al subiectului real în cuprinsul manifestării exprimate de predicatul „ar juca", circumstanța apare de calitate concesivă :

S + P
└—C

6. Foaie verde, baraboi,
Haideți să jucăm flăcăi,
Sîmbăta, duminica !
Ca la noi în Crișana !

Actantul „flăcăi" participă în aceeași constantă acțiune „să jucăm" în cuprinsul unei circumscrieri temporale :

S + P
└—C

7. Zi-i bădiţă, mai cu foc,
Să batem hora pe loc !
Hai la horă, măi flăcăi,
C-aşa-i jocul pe la noi !

Alături de marca comenzii de joc — marcă pe care o vom lua în considerare în discutarea limbajului de semne cu care operează textul —, actantul „flăcăi" se manifestă ca subiect în acţiunea „joc" („să batem hora", „hai la horă") în urma unei circumscrieri cauzale :

$$\begin{matrix} S + P \\ \quad\llcorner\!\!- C \end{matrix}$$

8. Vino, bade, repejor,
Să ne-avîntăm şi noi în joc !
Tot aşa şi iar aşa
Pînă cînd va însera !

Logica relaţiilor de tipul celor stabilite de noi face din „bade" subiectul acţiunii predicative „ne avîntăm în joc", acţiune la care participă şi coparticipantul la subiect, „ea", circumscrierea fiind acum de determinare temporală :

$$\begin{matrix} S + P \\ \quad\llcorner\!\!- C \end{matrix}$$

Actantul — purtătorul acţiunii — care a funcţionat ca subiect este prin urmare constant funcţional, fie că e exprimat prin genericul „acela", „cine", fie prin „mîndră" (cu serie sinonimică) ca semnificant al coparticipării la cuplul actanţial real (perechea de tineri) sau echivalentul valoric „bade" (cu serie sinonimă şi varianta pronominală a vorbitorului, „eu"), fie prin însăşi denominarea cuplului actanţial „noi".

Acţiunea este constantă de asemenea în model, predicatul constituindu-se din paradigma verbală a lui „a juca".

Constanţa şi funcţia acestora le determină calitatea de semn în textele strigăturilor : ca semn denominator al purtătorilor de acţiune şi ca semn al acţiunii însăşi. Restrîngînd prin suprapunere cele două aspecte, textul conferă valoare de semn cuvîntului-cheie : JOC.

Determinatele gramaticale sînt mărci contextuale în manifestarea precizată de semn. Am văzut că am întîlnit o determinare modală (de tipul „în pereche", „după muzicant", „bine", ca echivalent al corectitudinii) sau una sociativă complementară celei modale (de tipul „cu tine", care precizează perechea de actanţi) ; apoi o determinare cauzală (de tipul „c-aşa-i ... pe la noi", deci în virtutea unei norme tradiţionale, sau „că ni-i traiul fericit", impuls de motivaţie contemporană) ; apoi o determinare concesivă (de tipul „cît îi baba de bătrînă", ca indicativ prin opoziţie al vîrstei fireşti pentru categoria actanţilor) ; şi, în fine, o determinare temporală (fie „sîmbăta, duminica", fixare în dimensiunea de timp a săptăminii, fie „pînă cînd va însera", fixare în dimensiunea zilei).

Aceste determinări de circumstanţă funcţionează în sistemul semiotic ca semne ale contextului de manifestare a jocului şi în acest fel le putem citi ca indicaţii restrictive ale ceremonialului, indicaţii aflate în textul

strigăturii și care s-ar referi la : respectarea calității în acțiune, respectarea poziției de „pereche" a actanților, respectarea unui actant colateral (muzicantul), respectarea restricției de vîrstă, respectarea restricției de timp, respectarea continuității ca obicei.

Pînă aici vedem că textul de strigătură conține informații cu privire la : ACTANȚI — ca purtători ai acțiunii, JOC — ca semn al acțiunii, și CONTEXT — semn al caracteristicilor acțiunii.

Înainte de a trece mai departe în analiza acestor semne, să ne oprim la textele de cîntec liric selectate tematic de noi, pentru a le supune aceleiași analize :

1. Pădurice, deasă ești,
Mîndra mea, departe ești !
Dac-aș ști că te-aș vedea,
Păduricea o-aș tăia,
Nici o creangă n-aș lăsa
Nici cucului de cîntat,
Nici mierlitii de culcat.

După ce expunerea situației este exprimată, vorbitorul, prin subiectul „eu", își manifestă dorința de apropiere — prin acțiunea de „a vedea", predicativă — de obiectul acțiunii sale, „mîndra" ; același subiect transformă termenul de pînă aici al comunicării în condiție pentru o acțiune metaforică a înlăturării obstacolelor, exprimată prin predicatul „a tăia", acțiune care se repercutează direct asupra obiectului obstacol „pădurea". Prin urmare :

S + P | S + P
└—C | └—C

2. Poate știi, poate vedea,
Cine-aude gura mea,
C-am iubit de tinerea.
Am ieșit sara-n portiță
Și-am dat doru pe guriță ;
Am ieșit sara la poartă
Și-aș fi iubit lumea toată !

Subiectul general „cineva" este în situație de acțiune „a cunoaște" o realitate, obiect al cunoașterii. Acest obiect al cunoașterii este dezvoltat apoi prin reluarea lanțului logic al subiectului vorbitor „eu", care acționează „am ieșit", anunțîndu-ni-se scopul acțiunii. Deși gramatical exprimarea se face prin coordonare, luăm în considerare relaționarea logică, aceea a scopului acțiunii. Deci :

S + P | S + P
└—C | └—C

3. — Mîndruliță dintre peri,
Spune ce-ai lucrat tu ieri ?
— Am dat paie juncilor,
Guriță voinicilor ;

Întrebării — pretext declanșator al exprimării situației — îi urmează un termen (pentru că paralelismul îl utilizăm, ca și în cazul strigăturilor,

Am dat paie la doi junci,
Guriță la doi voinici!

ca posibilitate de restrîngere a enunțului) în care subiectul „eu" este pus în acțiunea de „a da", care devine predicativă în echivalentele „a hrăni" („a da paie") și „a săruta" („ a da gură"). Așadar :

S + P | S + P
└C | └C

4. Mîndră, ochișorii tăi,
Cînd îi sui, cînd îi cobori
La inimă mă omori ;
Cîndu-i cobori, cîndu-i pleci
Tu la inimă mă seci !

Regăsim aici structura gramaticală pe care am desprins-o la strigătură cu deosebirea esențială a cuvîntului-cheie, care nu mai vizează acțiunea „joc", ci — ca și în textele de pînă acum — o acțiune de tip erotic. Gestul erotic cu valoare de predicat, al subiectului „mîndruliță", are consecință, ceea ce se cuprinde într-o circumstanțială :

S + P
└C

5. Cine m-a dat dorului
Aibă casa cucului.
Că cin' dorului nu crede
Nu mai calcă iarbă verde.
Că eu destul am călcat
Și pe ud și pe uscat
Pentru mîndra din alt sat.

Subiectul „cine" în acțiune erotică de tip negativ suportă consecințele ; același lanț logic este reluat cu unele intervenții în expresia gramaticală :

S + P | S + P | S + P
└C | └C | └C

6. Dorul de la inimioară
Nu mi-l stîmpără o țară,
Numa tu mîndră-ntr-o sară,
Multe stele-s și-n cer sus,
Dar ca ochii tăi tot nu-s ;
Nu-s nici stelele, nici luna
Așa mîndre, nu-s nici una.
Ochii mîndrii-s verzi ca cîmpu,
Gura dulce ca smochinu ;
Așa-i mîndra mea la față,
Ca roua de dimineață.

Și cunoscutul procedeu al portretizării din cîntecul liric de dragoste se înscrie în același model stilistic. Subiectul „mîndră" se plasează în acțiunea erotică de „stîmpărare a dorului", circumstanța cauzală fiind exprimată prin calitățile enumerate în construirea portretului :

S + P
└C

7. Fă-te, mîndră, floare albastră
Tot în păhar la fereastră,
Că și io, mîndră, m-oi face
Rozmarin verde-nflorit,
Să vadă că ne-am iubit.

Îndemnul erotic în înlănțuire logică se adresează celor doi subiecți „el" și „ea", supuși aceleiași acțiuni pentru evidențierea mărcii din text, a semnului erotic :

S + P | S + P
└C | └C

8. Hai, mîndruță, să fugim
Că noi bin' ne nimerim
Și la stat și la uitat,
Ca și cucul la cîntat ;
Și la ochi și la sprîncene
Ca doi păunași la pene !

Îndemnul erotic exprimat în acțiune predicativă și care are ca subiect însemnul cuplului „noi" este explicat cauzal :

$$\begin{array}{l} S + P \\ \quad \llcorner C. \end{array}$$

Exemplele desigur ar putea fi mult mai numeroase. Ne oprim la acestea pentru că în analiză ne sînt deocamdată suficiente pentru a ne da seama de coincidența modelului de logică gramaticală al strigăturii de joc și al cîntecului liric din cuprinsul tematic pe care ni l-am propus în analiză. Am văzut că strigătura dezvoltă un termen al comentariului conținut, termen pe care l-am notat :

$$\begin{array}{l} S + P \\ \quad \llcorner C. \end{array}$$

Cîntecul liric folosește exact același nucleu de termen, fie identic cu cel al strigăturii (și în acest caz numai indicația documentului de culegere ne indică categoria textului, el putînd fi tot atît de bine strigătură, ca și cîntec liric propriu-zis — vezi ex. cîntec 4), fie cu repetarea lui sau cu adăugarea unui termen de echivalență gramaticală, dar de îmbogățire explicativă. Modelul desprins e deci de tipul :

$$\begin{array}{l} S + P \\ \quad \llcorner C \end{array} \left(\begin{array}{l|l|l} S + P & \ldots \\ \quad \llcorner C & \end{array} \right).$$

Rezultă pînă acum că, sprijinindu-se pe un același model de logică gramaticală, orice text de cîntec este apt de a fi utilizat în funcția strigăturii, și invers. Modelul este în felul acesta un imperativ legic al transgresării funcționale.

Dacă detașăm din acest model numai conținutul de comentariu al actanților subiecți, vom avea un argument în plus în acest demers de aplicare a unor funcții diferite aceluiași text poetic. Ca și în cazul strigăturii, și în textul cîntecului liric de dragoste subiecții sînt „mîndră" sau mai generalul „ea" și „fecior" sau „el", comentatori ai unui conținut erotic. Vom vedea, cînd vom trece la analiza sistemului de semne cu care operează textele de care ne ocupăm, că nu e întîmplătoare această identitate de conținut al comentariului, și nici coincidența actanților subiecți.

În cazul strigăturii, ca în acela al cîntecului liric, cînd avem subiecții în poziție : „ea" (comentat) ← „el" (comentator) comentariul este de conținut erotic care se obiectivează în diferite situații :

Strigătură

a) *îndemn erotic*

Hai, mîndră, să te sărut
Că de mîni mă duc la plug,
Ziua-i mare, locu-i tare,
Gura n-are stîmpărare!

★

Hai, mîndră, cu mine-n crîng
Că nu-s lup să te mănînc,
Ci-s bădiță să te strîng!

★

Scoală, nana mea, din somn
Că io de-aseară nu dorm;
Nici deseară n-oi dormi,
Numa-n pod m-oi odini.
Nana mea, de dragul tău,
Și vin în cearceafu tău!

b) *descifrarea unui îndemn primit*

Șede mîndra în portiță
Și mă strigă din guriță
Și cu mîna semne-mi face,
Să mă duc, să nu-i dau pace!

c) *acceptarea îndemnului și acțiunii de dragoste*

Săracele fetele,
Gură dulce place-le!
Să le dai cu lingura
Nu le-ai putea sătura!

d) *constanța atașamentului erotic*

Frunză-n prun, frunză sub prun,
Am o mîndră și n-o spun.
Nici n-o spun, nici nu mă jor,
Nici nu mi-o las pînă mor!

Cîntec liric

a) *îndemn erotic*

Ieși, mîndruță, pîn' la poartă,
Nu durmi, durmi-re-ai moartă,
Că nimic n-am de cerut
Numai apă de băut
Și gura să ți-o sărut,
Țigara să mi-o aprind,
Mîndră-n brațe să te strîng.

b) *descifrarea unui îndemn primit*

Mîndră, ochișorii tăi,
Cînd îi sui, cînd îi cobori,
La inimă mă omori;
Cîndu-i cobori, cîndu-i pleci,
Tu la inimă mă seci,

c) *acceptarea îndemnului și acțiunii de dragoste*

— Mîndruliță, dintre peri,
Spune ce-ai lucrat tu ieri?
— Am dat paie juncilor,
Guriță voinicilor;
Am dat paie la doi junci,
Guriță la doi voinici.

★

Așa zice oamenii
Că eu sparg casa mîndrii.
Io casa mîndrii n-o sparg,
Nici un cui din ea nu-l trag,
Nici nu-o am descoperit,
Numa pă mîndra-am iubit.
La mîndruța cînd mă duc.
Nu ie patu nifăcut.

d) *constanța atașamentului erotic*

Vezi, mîndră, dealu cela?
Pe-acolo mergea mă-ta
Înjurîndu-mă pe mine
De ce te iubesc pe tine.
Dar zău, mă-ta ar putea face
Nouă ca să ne dea pace.
Noi atuncea ne-om lăsa
Dacă mă-ta o anumăra
Frunzele de pe doi nuci,
Părul de pe doi tuluci,
Nu ne-om lăsa nici atunci.

e) *apreciere a partenerei*

Mă strigă lumea tîlhar,
Mîndra joară că-s drumar;
Lumea strigă că-s nebun,
Mîndra joară că-s om bun!

f) *considerare satirică*

Mîndruliţa-i cam făloasă,
Da nu ştie nici să coasă;
Unde-mpunge cu acul
Mîţa-şi poate băga capul!

★

Mîndra de făloasă tare
Nu poate mere pe cale.
Cînd îi tină-alunecă,
Cînd îi praf se-mpiedică!

★

Ţine-se mîndra ocoşe,
Ca găina cea pupoşe!
Nici ouă, nici clocește,
Numa tot cotcodăcește!

g) *semn de recunoaştere*

Pare-mi mie or s-aude
Glasul mîndrii pe-amu unde;
Nu s-aude numa-mi pare,
Că mi-e dragă mîndra tare!

h) *secretul erotic*

La leliţa mea cea bună
Nu poţi mere cînd îi lună,
Că ograda şurii-i mare
Şi ne vede oarecare
Şi ne-o spune la mă-sa.
Doamne, rău om mai umbla!

i) *eşec în dragoste*

Amărîte-s fetele
C-au trecut cîşlegile.
Nu fiţi fete, supărate,
Că mai sînt cîşlegi bugate!

e) *apreciere a partenerei*

Măi muiere, măi muiere,
Ce-ai tu cu zilile mele?
Căci cu ele stau o seară,
Da cu tine-on an şi-o vară.
Toată lumea-mi strigă hoţ,
Numa mîndra-mi zice soţ;
Numa mîndra săraca,
Ea nu-mi face mii vina.

f) *considerare satirică*

Doamne, bate şetrile,
Bine-mbracă fetile!
Bate, doamne, boldurile,
Bine-mbracă şoldurile!
De n-ar fi bold şi potică,
De fete n-ar fi nimică.
Rumineala din potică
Face pe nana voinică.
Rumineala şi sopon
Face pe nana de domn.
Rumineala s-o scumpit,
Fetele or bătrînit!

g) *semn de recunoaştere*

Poate şti, poate vedea,
Cine-aude gura mea
C-am iubit de tinerea.
Am ieşit sara-n portiţă
Şi-am dat doru pe guriţă;
Am ieşit sara la poartă
Şi-aş fi iubit lumea toată!

h) *secretul erotic*

Nu şti nime doru meu,
Că-i ca pămîntu de greu;
Nu şti nime boala mea,
Că-i ca pămîntu de grea!

i) *eşec în dragoste*

Nană, di ce m-ai lăsat
Nu ţi-oi da mare păcat.
Numai dă şi zaci pă pat,
Pînă patu s-a urî
Şi paiele-a putrezî.

★

— Bată-te, bădiţă, bată,
Zilele toate deodată,
Razele de pîngă soare
Şi credinţa mea cea mare;
Cearcănul de pîngă lună
Şi credinţa mea cea bună!
— Mîndră, nu mă blăstăma
Că n-ai fost drăguţa mea,
Că io numa am glumit,
De iubit nu te-am iubit.

Cînd comentariul situează subiecţii în poziţie inversă : „el" (comentat) ← „ea" (comentator) se reface conţinutul erotic pe aceleaşi coordonate. Desigur că formele de obiectivare sînt mult mai numeroase, dintre care noi am ales doar unele spre exemplificare :

a) *dorinţa de apropiere*

Du-mă, doamne, cu norii
D-ande-i badea cu boii ;
Du-mă, doamne, cu stelele
D-ande-i badea cu vacile !

b) *constanţa ataşamentului erotic*

Pot fii feciorii ca hucii,
Dacă nu-i badea p-aici ;
Pot fi feciorii ca ploaia,
Dacă nu-i badea p-acolea !

c) *aprecierea partenerului*

Cîtu-i d-ici pîn' la Orade
Nu-i fecior ca ş-al meu bade,
Nici de la Orade-n jos
Nu-i ca badea de frumos !

★

Am un bade nătăntoc,
Şi stă numa lîngă foc,
Şi usucă la obiele,
Usca-s-ar şi el cu ele !

d) *semn de recunoaştere*

Fă-mă, doamne, ce mi-i face,
Fă-mă roata cerului
D-asupra Beiuşului,
S-aud Crişul vijiind,
Badea din fluier cîntînd !

★

Pare-mi mie or s-aude
Glasul badii pe oariunde,
Ori s-aude-un pergălău
Pe Bimbocul badii meu ;
Ori s-aude-un pergălaş
Pe boii badii-n imaş.

★

Pe drumu Stînii de Vale
Mîndru busuioc răsare.
— Da cine l-o săminat ?
— Din clopu badii-o picat !

a) *dorinţa de apropiere*

Dorule, poamă amară,
Ieşi de la inimă-afară
Şi du-te la bădiţa iară,
Spune-i că-l aştept afară.
Hoi, tu puiul cucului,
Du-te spune-i badelui
Că io mor de dorul lui ;
Hoi, tu puiul mierliţii,
Du-te spune-i bădiţii
Că eu mor de n-a veni.

b) *constanţa ataşamentului erotic*

Cîtu-i muntele de-nalt
Roua tătă s-a luat,
Iar de la inima mea
Ce s-o pus nu să mai ia ;
Că s-o pus dor de departe,
Nu să ia pînă la moarte ;
Că s-o pus dorul badii,
Nu să ia cît oi trăi.

c) *aprecierea partenerului*

Cîtu-i satu nost de mare
Bade ca-a meu nime n-are,
Din capăt pînă-n capăt
Badea meu n-are ortac.

★

La Gureani i pod de piatră,
Trece-l-oi să mor odată ;
La Gureani îi pod de fier,
Trece-l-oi de-aş şti că pier.
Cît îi Gureanii de mari
Bădişor ca mini n-ari,
Bădişor ca ş-al meu nu-i
Nici şefu postului.

d) *semn de recunoaştere*

Bădişor depărtişor,
Nu-mi trimite-atîta dor,
Pe pîriu şi pe izvor
Şi pe gura tuturor.
Că eu ţi-aş trimite jele
Şi pe lună şi pe stele,
Dar stelele-s mărunţele
Şi mă tem că n-or şti mere.
Suflă vîntul, nu înceată,
Dorul badii nu se gată ;
Şi din lună, şi din nor,
Eu citesc al badii dor.

e) *secretul erotic*

Io-ntr-un sat cu badea sînt,
Dar nu mă vede, nici îl văd,
Că vecinii mă pîndesc
Să vadă pe cin' iubesc !

f) *ataşamentul erotic şi consecinţe*

Cu omul care mi-i drag
Locul strîmt îmi pare larg,
Iar cu care mi-i urît
Locul larg îmi pare strîmt.

e) *secretul erotic*

Eu cu badea duce-m-aş,
Nu mi-ar trebui nănaş,
Nici popă să ne cunune,
Numa noi din vorbe bune.

f) *ataşamentul erotic şi consecinţe*

Cînd gîndesc, bade, la tine
Nu mai am inimă-n mine.
Puţinică ce-o rămas
Mi s-o fript şi mi-s-o ars ;
Puţinică ce mai este
Nu mai e de vreo nădejde.
Bată-te, bădiţă, bată,
Inima mea cea stricată !
Nu-i stricată nici de-un bine,
Ci de dorul de la tine !
Nu-i stricată nici de-un rău,
Ci numa de dorul tău !

În afară de această poziţie a subiecţilor se mai detaşează o posibilitate, aceea de comentariu general, de apreciere categorială a actanţilor. În acest caz nu este vorba de comentariul realizat prin adresare — ca în cele mai multe dintre textele la care am apelat pînă aici —, ci de comentariul constatator care defineşte actantul ca participant la categorie.

În cazul strigăturii cel care se defineşte generic ca ataşat categoriei „feciorilor" este „el", jucător şi coparticipant al cuplului. Acest comentariu funcţionează ca emblemă pentru categoria respectivă : „Fecioru care-i fecior, / De gură nu duce dor. / Care-i mutalău şi prost, / Şi de gură duce post" sau „Cînd era tata holtei, / Purta cisme ca la Stei / Şi erau ca cofele / Şi tunau ca dobele !"

Aceeaşi modalitate stilistică o regăsim şi în cîntecul liric de dragoste, în care emblema este lărgită aici spre înglobarea descriptivă a ataşamentului erotic. Acest conţinut este comunicat de „el" sau de „ea", ca subiecţi comentatori : „Foaie verde de dudău, / De-oi muri nu-mi pare rău ; / / De-oi muri mor bucuros, / C-am iubit ce-a fost frumos ; / De-oi muri mor împăcat, / C-am iubit ce mi-a fost drag !" ; „Spusu-mi-o frunza de plop / / Că dragostea nu-i noroc ; / Spusu-mi-o frunza de vie / Că dragostea nu-i moşie !" ; „Cîtă boală e sub soare / Nu-i ca dorul arzătoare, / Că dorul unde se pune / Face inima cărbune ; / Cîtă boală e sub lună / Nu-i ca dorul de nebună, / Că dorul unde se lasă / Face lacrimilor casă !".

Am constatat pînă acum coincidenţa structurii în sensul logicii gramaticale a textului de strigătură şi al celui de cîntec liric de dragoste. E aceasta una din explicaţiile procesului de transfer funcţional intercategorial.

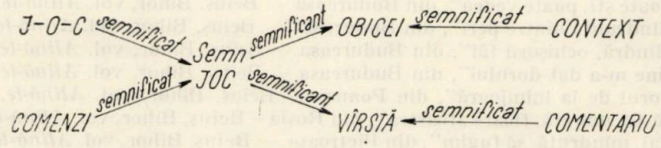
Am constatat de asemenea cuprinsul coincident al comentariului subiecţilor, care se obiectivează într-un larg cîmp motivic, din care nu am amintit decît o parte pentru exemplificare. Acest fapt este complementar argumentului de mai sus în explicarea posibilei bifuncţionalităţi a textului.

Credem că lucrurile se clarifică în demonstrarea unei specificităţi funcţionale cu valoare restrictivă în procesul discutat. Prin considerarea

termenilor analizei noastre ca semne ale unui sistem semiotic, se defineşte cîmpul strict de delimitare al semnelor JOC şi, respectiv, DRAGOSTE, şi implicit ce anume îngrădeşte aparent liberul transfer funcţional al categoriilor de text discutate.

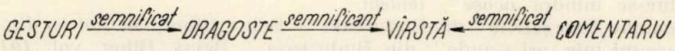
În cazul strigăturii, cuvîntul-cheie, marcă a manifestării şi denominativ al ei, este JOC (cu variante verbale, substantivale, adverbiale etc.). Considerăm ca semn în sistemul de semne al manifestării — semn comunicat de textul de strigătură — JOCUL. Acesta este semnificat de corpul fonic al cuvîntului de denumire : J-O-C (cu variantele) şi de cuvintele de indicare tehnică (aşa-numitele comenzi). Semnul este semnificant, pe de o parte, al manifestării, al obiceiului : „Place mi-i să joc p-aci, / Pă sub coarda higheghii ; / Place mi-i să joc cu tine, / Că ştii bine ca şi mine !" sau „Zî-ne bine, muzicant, / Că la vară ţi-oi da cald ; / Dacă nu ni-i zîce bine, / Dracu-o băga casă-n tine !" etc., pe de altă parte, el etapei de vîrstă a subiecţilor — restricţie de tip ceremonial în sensul tradiţional al obiceiului : „Fata lelii cea micuţă / Fură banii din lăduţă, / Şi se duce tupiliş / Pînă-i dă la hididiş !" sau „Foaie verde baraboi, / Haideţi să jucăm flăcăi ... !"etc. Obiceiul este semnificat în textul de strigătură de cuprinsul contextual a ceea ce am desprins ca determinări circumstanţiale. Etapa de vîrstă este semnificată de comentariul subiecţilor desprins de noi anterior şi de faptul comunicat de el, constant erotic.

Sistemul de semne cu care operează strigătura este prin urmare :



În mod paralel să luăm în considerare textul cîntecului liric discutat. Ca semn se distinge sfera terminologică a faptului erotic, să-i spunem DRAGOSTE. Textele ne comunică semnificatele acestui semn (de tipul : „ochi", „glas", „dor" etc.) pe care să le numim GESTURI, ca şi semnificatele termenilor manifestării erotice propriu-zise. Ca semnificant se decupează din text vîrsta proprie a subiecţilor ca participanţi ai manifestării. Textul comunică ca semnificate ale etapei de vîrstă comentariul de conţinut erotic al subiecţilor, aşa cum am văzut în înşiruirea exemplelor.

Sistemul de semne este în acest caz :



Aceste sisteme oferă posibilitatea concluziei :

— Ceea ce coincide semantic este prelungirea posibilă a strigăturii în cîntec liric propriu-zis sau utilizarea motivului acestuia în strigătură, potrivit axei de semn-semnificant-semnificat comune. Se pot astfel determina semantic cuprinsul de text strigat şi poziţia lui faţă de mai amplul său omolog tematic — cîntecul liric.

— Ceea ce se structurează pe cea de-a doua axă semn-semnificant-semnificat, proprie doar textului de strigătură, este definitoriu pentru delimitarea celor două categorii de texte, particularizînd în conținut textul strigăturii de joc.

ANEXĂ

Materialul cercetat este dintr-o singură zonă folclorică (Beiuș — jud. Bihor) în scopul unității și al delimitării obiectului studiat.

Dăm mai jos lista textelor care apar în cursul lucrării, în ordinea intervenției lor, indicînd sursa lor documentară :

1. ,,Cine joacă lîngă mine", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor, alină*, Culegere de folclor poetic întocmită de Ion Bradu, Casa creației populare a județului Bihor, [1968], p. 389.
2. ,,Mîndruliță, hai la joc", *ibidem*.
3. ,,Place-mi mi să joc p-aci", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *101 cîntece și melodii de joc de pe Crișuri*, Culegere întocmită de Traian Mîrza, Casa județeană a creației populare, Bihor, 1966, p. 96.
4. ,,Bine, bine, highighiș", din Rieni, Drăgănești — Beiuș, Bihor, AIEF, mg. 3079 II e.
5. ,,Cît îi baba de bătrînă", din Cresuia — Beiuș, Bihor, vol. Dumitru Pop, *Folclor din Bihor — Poezii populare*, Casa creației populare a județului Bihor, 1969, p. 199.
6. ,,Haideți să jucăm, flăcăi", din Drăgănești — Beiuș, Bihor, AIEF, mg. 3079 II h.
7. ,,Zi-i, bădiță, mai cu foc", *ibidem*.
8. ,,Vino, bade, repejor", *ibidem*.
9. ,,Pădurice, deasă ești", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor* ..., p. 339.
10. ,,Poate știi, poate vedea", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor* ..., p. 341.
11. ,,Mîndruliță dintre peri", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 341.
12. ,,Mîndră, ochișorii tăi", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 339.
13. ,,Cine m-a dat dorului", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 124.
14. ,,Dorul de la inimioară", din Pomezeu—Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 125.
15. ,,Fă-te, mîndră, floare albastră", din Roșia—Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 132.
16. ,,Hai, mîndruță, să fugim", din Pietroasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 143.
17. ,,Hai, mîndră, să te sărut", din Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 414.
18. ,,Hai, mîndră, cu mine-n cring", *ibidem*.
19. ,,Scoală, nana mea, din somn", din Pomezeu — Beiuș, Bihor, AIEF, fgr. 8930 b.
20. ,,Ieși, mîndruță, pîn' la poartă", din Pietroasa — Beiuș, Bihor, AIEF, mg. 3077 I m.
21. ,,Șede mîndra în portiță", din Lazuri — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 423.
22. ,,Săracele fetele", *ibidem*.
23. ,,Așa zice oamenii", din Pietroasa — Beiuș, Bihor, AIEF, mg. 3077 I p.
24. ,,Am o mîndră și n-o spun", din Lazuri — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 423.
25. ,,Vezi, mîndră, dealu cela", din Meziad—Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor*..., p. 147.
26. ,,Mă strigă lumea tîlhar", din Lazuri — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 423.
27. ,,Măi muiere, măi muiere", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *101 cîntece și melodii*..., p. 80.
28. ,,Mîndruliță-i cam făloasă", din Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 509.
29. ,,Mîndra de făloasă tare", *ibidem*.
30. ,,Ține-se mîndra ocoșe", *ibidem*.
31. ,,Doamne, bate șetrile", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor*..., p.79.
32. ,,Pare-mi mie, ori s-aude", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *101 cîntece și melodii*..., p. 96.
33. ,,La leliță mea cea bună", din Meziad — Beiuș, Bihor, vol. *101 cîntece și melodii*..., p. 93.
34. ,,Nuști nime doru meu", din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor*..., p.21
35. ,,Amărîte-s fetele", din Meziad — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor*..., p. 225.
36. ,,Nană , di ce m-ai lăsat", din Răbăgani — Beiuș, Bihor, AIEF, fgr. 643 b.
37. ,,Bată-te, bădiță, bată", din Pietroasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor*..., p. 143.
38. ,,Du-mă, doamne, cu norii", din Meziad — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor*..., p. 208.

39. ,,Dorule, poamă amară'', din Budureasa—Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 97.
40. ,,Pot fi feciorii ca hucii'' din Meziad — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 210.
41. ,,Cîtu-i muntele de nalt'', din Budureasa—Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 119.
42. ,,Cîtu-i d-ici pîn' la Orade'', din Meziad—Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 201.
43. ,,Cîtu-i satu nost de mare'', din Rotăreşti — Beiuş, Bihor, AIEF, fgr. 4779 b.
44. ,,La Gureani ii pod de piatră'', din Pietroasa — Beiuş, Bihor, AIEF, mg. 3077 I h.
45. ,,Am un bade nătăntoc'', din Pietroasa — Beiuş, Bihor, vol. *Mîndră-i floarea dorului*, Culegere de folclor poetic din regiunea Crişana întocmită de Ion Bradu, Casa regională a creaţiei populare Crişana, 1967, p. 200.
46. ,,Fă-mă, doamne, ce mi-i face'', din Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 414.
47. ,,Pare-mi mie, ori s-aude'', din Meziad — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 204.
48. ,,Pe drumu Stînii de Vale'', din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 207.
49. ,,Bădişor depărtişor'', din Pietroasa — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 75.
50. ,,Io-ntr-un sat cu badea sînt'', din Drăgăneşti — Beiuş, Bihor, AIEF, mg. 3078 II g.
51. ,,Eu cu badea duce-m-aş'', din Răbăgani — Beiuş, Bihor, AIEF, fgr. 7093 a.
52. ,,Cu omul care mi-i drag'', din Meziad — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 222.
53. ,,Bată-te, bădiţă, bată'', din Lazuri — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 64.
54. ,,Cînd gîndesc, bade, la tine'', din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 341—342.
55. ,,Fecioru care-i fecior'', din Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 414.
56. ,,Cînd era tata holtei'', din Meziad — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 188.
57. ,,De-oi muri nu-mi pare rău'', din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 341—342.
58. ,,Spusu-mi-o frunza de plop'', din Răbăgani — Beiuş, Bihor, AEIF, fgr. 410 b.
59. ,,Cîtă boală e sub soare'', din Lazuri — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 17.
60. ,,Zi-ne bine, muzicant'', din Rieni, Drăgăneşti — Beiuş, Bihor, AIEF, mg. 3079 II e.
61. ,,Fata lelii cea micuţă'', din Cresuia — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 200.

RESSEMBLANCE ET DIFFÉRENCE ENTRE LES VERS SCANDÉS AU JEU ET LE CHANT LYRIQUE

RÉSUMÉ

Le texte des vers scandés au jeu est apparenté du point de vue thématique à différents motifs du chant lyrique proprement dit. Pour définir les rapports des deux catégories de texte — leur ressemblance, leur différence sémantique et fonctionnelle — on analyse quelques textes qui s'unissent par leur contenu de poésie d'amour, en essayant à les définir par leurs significations spécifiques.

On commence par le déchiffrement du modèle grammatical du texte des vers scandés, modèle construit sur trois termes : « actant » objectivé dans un « sujet », coordonné à une « action » objectivée dans un « verbe », et les deux déterminées en relation de type subordonné par une appréciation « circonstancielle ». Le même modèle, avec la possibilité de la répétition de son noyau de construction, se détache aussi des textes de chant lyrique. Ce fait permet une première conclusion : le modèle de logique grammaticale fonctionne comme impératif de la transgression fonctionnelle des deux catégories.

En considérant les termes de l'analyse comme signes d'un système sémiotique on définit le contenu précis des signes « jeu, danse » et, respectivement « amour », et en même temps les limites apparentes du libre transfert fonctionnel des textes discutés.

Les conclusions détachées de la considération des systèmes des signes sont :

— ce qui coïncide du point de vue sémantique est le prolongement possible des vers scandés en chant lyrique ou l'utilisation du motif de celui-ci par les vers scandés, en vertu de l'axe signe—signifiant—signifié commun.

— ce qui se situe sur un axe du même type mais propre seulement au texte des vers scandés, est essentiel pour la délimitation des deux catégories de texte, en particularisant dans son contenu le texte des vers scandés.

CONTRIBUŢII LA ISTORIA FOLCLORISTICII ROMÂNEŞTI:

CAIETUL DE CÎNTECE POPULARE AL LUI MANUIL ISOPESCU DIN ANUL 1843

ADRIAN FOCHI

Cu toate remarcabilele succese înregistrate, în vremea din urmă, de către istoria folcloristicii româneşti, trebuie să recunoaştem că sîntem încă destul de departe de cunoaşterea adecvată a unor anumite perioade întregi din evoluţia ei sau asupra unor personalităţi singulare. Cauzele acestei situaţii sînt multiple şi nu insistăm asupra lor, deoarece articolul de faţă îşi propune scopuri mai modeste şi mai simple. Ceea ce trebuie să constatăm însă, cu destulă părere de rău, este faptul că în mare măsură ne lipsesc informaţiile referitoare la prima jumătate a secolului trecut, de fapt referitoare la cele trei decenii care precedă revoluţia de la 1848 şi, în ceea ce priveşte folcloristica, perioada ce precedă culegerea istorică a lui Vasile Alecsandri.

Pentru a crea ambianţa corespunzătoare, întocmim aici o listă a evenimentelor mai însemnate cît priveşte „descoperirea folclorului" în aşa fel încît să ne fie permis apoi să tragem cîteva concluzii. Astfel, iată cum s-a dezvoltat interesul pentru folclor în epocă, după aceste atestări documentare.

1815: dascălul bănăţean *Ioan Tincovici* publică la Buda o broşură de 56 de pagini cu aşa-zise „Cîntări dumnezeieşti la praznicele mîntuitorului nostru", printre care se află şi două colinde autentic folclorice [1].

1817: doctorul *Vasile Pop* îşi publică disertaţia de abilitare medicală cu o temă de foclor românesc din Transilvania, cuprinzînd un studiu al practicilor funerare de pe poziţii iluministe. Parte din materialul de credinţe şi obiceiuri i-o datorează lui Petru Maior [2].

1821: teologul *Bizanţiu P. Densuşianu*, pe cînd se afla la studii în Blaj, a întocmit un caiet în care a notat o sumă de cîntece populare transilvănene, precum şi diverse reţete de medicină empirică. Parte din material a fost publicat de M. Gaster, Gr. T. Popp şi Dan Simonescu. Recent s-au publicat şi materialele aşa-zicînd medicale [3].

Din acelaşi an, datează şi o culegere maramureşeană, semnalată de Ioan Bîrlea şi Nicolae Iorga. Caietul cuprinde „versur alese la prohode şi

---

[1] Informaţii despre om şi operă în „Luminătoriul", Timişoara, 10 (1889), nr. 62, p. 5.

[2] Liviu Marian, *Petru Maior folclorist*, în „Ion Creangă", 6 (1913), p. 65 — 68; Ion Muşlea, *Viaţa şi opera doctorului Vasile Popp (1789—1842)*, în „Anuarul Institutului de istorie naţională", 1930, republicat în vol. *Cercetări etnografice şi de folclor*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1971, I, p. 19—64.

[3] Cornelia Călin, *Contribuţii la istoria folcloristicii româneşti: Un manuscris vechi aparţinînd lui Bizanţiu P. Densuşianu*, în „Revista de etnografie şi folclor", 18 (1973), p. 409—424.

la mese de veselii și multe feluri de trebi", scriitor și ostenitor fiind *Botezat Lupul* din Cornești, locuitor în orașul Cosoului. Se știe, de asemenea, că și acest caiet cuprindea rețete de medicină empirică și magică. Manuscrisul s-a pierdut și „încercările de a examina de aproape versurile populare au rămas zadarnice" [4].

1827 : *Eftimie Murgu*, în polemica sa cu învățatul sîrb Sava Tököly, se ocupă și de „cîntecele naționale comune" ale românilor, care exprimă specificul gustului național, prelucrează cîteva texte [5], transcriindu-le în lucrarea sa *Widerlegung der Abhandlung welche unter dem Titel vorkömmt: Erweis, dass die Wallachen nicht römischer Abkunft sind* ... Lucrarea s-a publicat abia în 1830, dar, după mărturia unor cercetători avizați, preocuparea lui Murgu cu această problemă începe încă din 1827 [6].

Din același an, se cunoaște inițiativa lui *I. Rosetti*, redactorul revistei „Fama Lipschii", de a publica în foaia respectivă o culegere de cîntece populare. Publicarea nu s-a făcut însă. S-a afirmat că în acest caz s-ar vorbi despre o influență directă a ideilor din cercurile științifice germane ale epocii [7].

Tot din același an datează și cartea lui *Ioan Thomici* : *Scurte învățături pentru creșterea și buna purtare a tinerimii romană, precum și niște aleasă cîntări besericești și unele cuvioase și desfătătoare lumești*, Buda, 1827, X+124 pagini. Cuprinde colinde, cîntece de stea, un viclei și diverse orații de sărbători. Autorul cărții a fost protopresviterul Caransebeșului, asesor la consistoriul din Vîrșeț și directorul districtual al școlilor [8].

1831 : *Timotei Cipariu*, la începuturile activității sale, notează și el o seamă de materiale folclorice, rămase pînă nu de mult în manuscris. El notează astfel 10 texte de povești și snoave, 7 ghicitori și 172 de proverbe și locuțiuni. Va reveni la aceste preocupări între 1849—1853, cînd a notat un număr de 84 de cîntece lirice, din care se cunosc astăzi numai 54. Lui i se datorează, după opinia unor cercetărori, culegerea realizată mai tîrziu, în 1838, de Nicolae Pauleti [9].

Din același an, datează culegerea preparandului *Dimitrie Ardelean*, care notează o sumă de texte folclorice, laolaltă cu diverse contrafaceri și alte materiale ocazionale, într-un manuscris pe care l-a semnalat Gh. Alexici și pe care l-a descris și analizat Romulus Todoran. Profesorul clujean determină proveniența bănățeană a textelor și reproduce 13 cîntece dintre ele. Materialul e important deoarece cuprinde și textele a două balade populare : *Toma Alimoș* și *Brumărelul* [10].

---

[4] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Ed. enciclopedică română, 1974, p. 50—51.

[5] G. Bogdan-Duică, *Eftimie Murgu*, București, Cartea românească, 1937, p. 49—51.

[6] I. D. Suciu, *Nicolae Tincu Velia (1816—1867). Viața și opera lui*, București, Imprimeria națională, 1945, p. 124.

[7] Adrian Fochi, *Poetul [Alecsandri] și unitatea de simțire a tuturor românilor*, în „Luceafărul", 14 (1971), nr. 28 (480).

[8] Citată după *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, București, E.P.L.A., 1968, vol. I, p. 181.

[9] Ion Mușlea, *Timotei Cipariu și literatura populară*, în vol. *Cercetări etnografice și de folclor*, București, Ed. Minerva, 1971, I, p. 65—105.

[10] Romulus Todoran, *Poezii populare într-un manuscris ardelean din 1831*, în „Anuarul Arhivei de folclor", 7 (1945), p. 131—139.

1830—1840 : marele vornic *Iordache Golescu*, remarcabil om politic și de cultură, a întocmit, în perioada arătată, două importante lucrări cuprinzînd și folclor. Prima este acel manuscris intitulat: *Pilde, povățuiri i cuvinte adevărate și povești*, cuprinzînd mai ales proverbe, pentru care a și fost preluată parțial de Iuliu Zanne în monumentala sa operă *Proverbele românilor*. Cea de-a doua lucrare a învățatului vornic este *Condica limbii românești*, în care se cuprind explicații lexicale la unii termeni etnografici și folclorici. Golescu oferă ample descrieri de fenomene de cultură orală, unele în primă atestare documentară, așa încît mențiunile sale au o valoare informativă deosebită [11].

1833 : *Alexandru Hasdeu*, bunicul lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, publică în revista rusească „Teleskop" un articol despre poezia populară românească, însoțindu-l de 6 cîntece [12], după ce și tatăl său, *Tadeu Hasdeu*, culesese, la rîndul său, unele legende populare [13].

1835—1840 : *Ion Codru-Drăguşanu* culege un cîntec oltenesc la Călărașii Vechi și continuă apoi a aduna diverse obiceiuri și credințe, material pe care îl va utiliza în opera sa *Peregrinul transilvan*, ce va apărea cu mult mai tîrziu însă [14].

1838 : se realizează prima culegere de folclor, cu scopuri proprii folcloristicii. Ea aparține lui *Nicolae Pauleti*, care a întocmit-o în vremea cînd era student la Blaj, se pare la îndemnul lui Timotei Cipariu. A fost publicată parțial în 1927 de Al. Lupeanu-Melin [15]. A fost studiată însă abia în vremea noastră de către regretatul Ion Muşlea. Cuprinde 319 [321] de texte lirice (cîntece și strigături) culese toate din aceeași localitate (Roșia de Secaș), ceea ce face ca lucrarea să fie și prima culegere tematică, și prima culegere monografică din istoria folcloristicii noastre. Reprezintă cea mai însemnată realizare de acest fel de dinainte de Alecsandri și importanța ei nu poate fi subliniată îndeajuns [16].

1838—1839 : *George Barițiu* intervine în discuția despre importanța culegerilor de folclor, arătînd că ceea ce s-ar culege „din gura secerătorilor, torcătoarelor și a maicelor ce-și leagănă pruncii" ar constitui „tomuri întregi". Și regretă că nu s-a aflat încă omul care să adune aceste produse și mai ales strigăturile, a căror funcție e de a înlesni dansul. În 29 ianuarie, anul următor, afirmă că „dorul inimii noastre, mai de multe ori descoperit, este că doar pe încetul se vor scula bărbați cari nu-și vor pregeta a culege odată cîntecele osianilor și a barzilor românești, originale, neschimbate, neatinse, cum se află în gura poporului, în munți, în văi, la șesuri și oriunde. Să vedem care nație ne va întrece cu acestea. Cine nu știe că în cîntecele,

---

[11] Cornelia Călin, *„Condica limbii rumânești..." și contribuția lui Iordache Golescu la cunoașterea culturii noastre populare*, în „Revista de etnografie și folclor", 21 (1976), p. 89-107.

[12] E. Dvoicenco, *Alexandru Hașdeu și literatura română populară*, în „Revista istorică", 22 (1936), nr 1—3, p. 23—37.

[13] Cicerone Poghirc, *B. P. Hasdeu, lingvist și filolog*, București, Ed. științifică, 1968, p. 53—54.

[14] Dumitru Pop, *Ion Codru Drăguşanu și cultura populară*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959—1961", Cluj, 1963, p. 283—291.

[15] *De pe Secaș. Cîntece și strigături românești de cari cîntă fetele și feciorii și strigă la joc culese de Nicolae Pauleti din Roșia în anul 1838. Dată la tipar de Al. Lupeanu-Melin*, Blaj, Tip. Seminarului, 1927.

[16] *Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838*. Ediție critică, cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, București, Ed. Acad. 1962, 142 p.

în povestirile, în jocurile obiceiurile, ceremoniile unei naţii se află mai cu deosebire trăs[ăt]urile adevăratului caracter?" [17].

1839 : preotul *Bucur Şerb*, din Poplaca, întocmeşte o culegere de proverbe şi zicători ce se păstrează în manuscris la Arhivele Statului din Budapesta, sub forma a două liste, una cu 145, iar cea de-a doua cu 151 de texte. Unele materiale au traducerea în limba latină, iar altele sînt scrise cu alfabetul latin, ceea ce denotă că e vorba de un cărturar de seamă, poate trecut prin şcolile Blajului. Se afirmă că această culegere a fost întocmită cu scopuri folclorice manifeste. Materialul a fost publicat abia în vremea din urmă [18].

1840 : *Costache Negruzzi* publică primul studiu serios de folclor din cultura noastră, important prin larga sa deschidere faţă de concepţiile moderne ale epocii. El vorbeşte despre caracterul oral al creaţiei folclorice, despre lăutari şi lăutărie, discută despre funcţiile ceremoniale ale folclorului, colindul şi nunta; se opreşte asupra problemei istoricităţii, arătîndu-se preocupat de folclorul haiducesc şi în acest context dă un fragment de baladă; discută apoi despre cîntecele lirice şi încearcă să facă o caracterizare a melodiilor populare. Oferă şi cîteva păreri despre portul femeiesc. Ideea principală a materialului este determinismul geografic [19].

Din acelaşi an datează şi o culegere de proverbe, alcătuită de un anonim în Oltenia şi publicată de G. Bariţ la Braşov [20]. Cuprinde 65 de piese. Autorul semnalării acestor materiale înclină să atribuie această culegere lui Ion Maiorescu, pe atunci profesor şi inspector al şcolii centrale din Craiova, dar lucrul nu e sigur.

Tot din acelaşi an datează şi studiul lui *Alecu Russo*, intitulat *Studii naţionale*, publicat abia în „Foaia societăţii pentru literatura şi cultura română în Bucovina", 4(1868), nr. 6—7, în care discută despre poezia noastră haiducească în paralelă cu cea a clefţilor greci. Se analizează cîntecul lui Bujor, şi altele; se discută despre lăutari şi despre autorii cîntecelor populare [21].

1844 : *Cezar Bolliac* îşi publică studiul său intitulat *Poezia populară* [22]. În acest material, care dovedeşte familiarizarea autorului atît cu problemele folclorului cît şi cu cele ale culturii româneşti din epocă, Bolliac afirmă că cel care doreşte să-şi facă o idee justă despre caracterul unei naţiuni trebuie să apeleze la folclorul aceleia („trebuie să se coboare în fundul norodului, în matca naţiei, să vază traiul săteanului"), să nu frecventeze saloanele aristocraţilor, unde toate „sentimentele sînt îngînate

---

[17] George Bariţ, *Scrieri social-politice*. Studiu şi antologie de Victor Cheresteşiu, Camil Mureşan, George Em. Marica, Bucureşti, Ed. politică, 1962, p. 51—52. Din „Foaie pentru minte...", 2 (1839), nr. 5, p. 39.

[18] L. Demény şi I. Vlăduţiu, *Contribuţii documentare la începuturile culegerilor creaţiei populare orale româneşti în Transilvania*, în „Revista de etnografie şi folclor", 10 (1965), p. 627—640.

[19] *Scene pitoreşti din obiceiurile Moldaviei* : *Cîntece populare a Moldaviei*, în „Dacia literară", 1 (1840), p. 121—134. Am folosit republicarea lui Octav Păun, *Elogiu folclorului românesc*, Bucureşti, E.P.L.A., 1969, p. 12—17.

[20] Vezi, pentru toată problema, Vasile Netea, *Primele colecţii de proverbe româneşti publicate*, în vol. *Studii de folclor şi literatură*, Bucureşti, E.P.L.A., 1967, p. 401—437.

[21] Alexandru Russo, *Scrieri*, ed. P. V. Haneş, Bucureşti, Ed. Academiei Române, 1908, p. 175—180.

[22] „Vestitorul românesc", 8 (1844), nr. 8, p. 29—32.

și unde spulberează ideile vagabonde și bastarde ce ajung cosmopolite pe aripile luxului". El cere ca cercetătorul să se adreseze poeziei populare, ale cărei melodii, ritm, expresii și idei nu sînt „profanate de îngălarea imitației streinismurilor și de afectațiile inimilor obosite și roase".

În același an, *Vasile Alecsandri* adresează publicului un apel, cerînd binevoitorilor să culeagă cîntece populare, pe care să i le trimită, spre a-și întregi colecția [23]. Nu se cunosc reacțiile publicului la acest apel, ceea ce reprezintă, desigur, o pagubă pentru folcloristica noastră.

Tot atunci, *Andrei Mureșanu* își publică articolul *Cîteva reflexii asupra poeziei noastre*, în care atinge și problema creației populare, pe care o pune în paralel cu creația zisă cultă [24].

1845: același *Cezar Bolliac* începe publicarea, care continuă și în anul următor, a unor însemnări de călătorie, fiind atent la numeroase fapte de folclor. Astfel, la Caracal, descoperă în repertoriul lăutarilor cîntecul lui Radu Calomfirescu; la Cîmpulung-Muscel descoperă cu uimire și încîntare moralizantă practica „strigării peste sat", pe care o descrie cu destulă acurateță: „băieții de orășani se urcă pe coasta dealului noaptea și și de acolo strigă pe cît le lua gura toate imoralitățile orășanilor, toate intrigile scandaloase, care cu cine are a face și tot ce nu se poate zice de față sau care ar putea rușina pe cel ce le face. O astfel de cenzură și-au închipuit vechii moraliști ai Cîmpulungului, și aceasta tot se mai ține încă, cu toate goanele poliției moderne" [25].

Lucrurile se desfășoară de așa manieră încît, în același an, spătarul C. din Moldova oferă un premiu pentru culegerea a două cîntece populare, ce s-ar publica în periodicele vremii. Condiția pe care o pune respectivul mecenat este ca cele două piese „să fie scoase de-a dreptul din viața poporului român", ceea ce ne poate duce cu gîndul la anume principii de autenticitate folclorică și folcloristică [26].

Tot în acest an, *Nicolae Bălcescu*, enumărînd izvoarele istoriei naționale, înglobează printre ele și folclorul, chiar la începutul enumerării sale, idee ce a avut o foarte bogată posteritate [27]. El arată că „poeziile populare sînt un mare izvor istoric. Într-însele aflăm nu numai fapte generale, dar ele intră și în viața privată, ne zugrăvesc obiceiurile și ne arată ideile și simțămintele veacului". „Tradițiile sau poveștile populare sînt un izvor care slujește la aceeași țintă ca și poeziile". Și termină cu un fierbinte apel la culegere: „O adunare, dar, a poeziilor și a poveștilor ce se află în gura poporului român este de trebuință. Noi cerem pentru aceasta ajutorul tuturor celor ce lăcuind pe la țară pot mai cu lesnire a le culege și a ni le împărtăși". În anii următori, 1847, îi cere lui Alecsandri să-i trimită un cîntec popular vechi, obligîndu-se ca și el să-i culeagă cîntece din Muntenia, cu care să-și completeze colecția [28]. Zbuciumul vieții sale scurte nu i-a

[23] „Propășirea", 1 (1844), p. 128, și „Gazeta Transilvaniei", 7 (1844), p. 159.
[24] „Foaie pentru minte...", 7 (1844), p. 200—205.
[25] Teodor Vîrgolici, *Folclorul și literatura română în perioada romantică*, în vol. *Comentarii literare*, București, Ed. Eminescu, 1971, p. 52. Lucrarea de bază, Ovidiu Papadima, *Cezar Bolliac*, București, Ed. Acad., 1966, p. 132—133.
[26] „Gazeta Transilvaniei", 8 (1845), p. 41.
[27] „Magazin istoric pentru Dacia", 1 (1845).
[28] N. Bălcescu, *Opere. IV. Corespondență*, București, Ed. Acad., 1964, p. 83: Scrisoare către Vasile Alecsandri, din 1 octombrie 1847.

îngăduit să-şi ţină făgăduiala, dar printre hîrtiile sale se află şi unele notaţii de cîntece populare [29].

1846: *Alecu Russo* este surghiunit la mănăstirea Soveja, unde îşi petrece timpul în mod folositor, ascultînd şi adunînd cîntece populare [30]. În acelaşi an, el cerea ca pe scena naţională să se joace piese originale, bazate pe obiceiurile noastre şi pe „năravurile ştiute în limba noastră, decît traduceri de obiceiuri streine, de multe ori tălmăcite într-o limbă zisă românească care n-o înţelege nici publicul, nici actorul, nici tălmaciul, obiceiuri şi năravuri care n-au nici o asemănare cu a noastre şi prin urmare nici pot aduce vreun folos scopului unui teatru, adecă îmbunătăţirea năravului şi educaţia obştească" [31]. Tot ce a mai scris Alecu Russo asupra acestui subiect este de o importanţă capitală pentru dezvoltarea culturii româneşti în epocă şi pentru folcloristica românească în special, dar toate au fost redactate după apariţia culegerii lui Alecsandri şi capătă deci o altă accepţie. Este însă neîndoios că experienţele ştiinţifice ale lui Alecu Russo au însemnat enorm în orientarea spre folclor a lui Vasile Alecsandri.

Tot în acest an se publica la Cluj, într-o revistă şcolărească manuscrisă, o destul de amplă culegere de proverbe, însumînd 319 texte. Materialul a rămas neobservat de cercetători şi abia în vremea din urmă a fost pus în valoare, prin publicarea sa [32].

1848—1849: *Nicolae Tincu Velia*, fost profesor de teologie la Vîrşeţ şi apoi protopop în Secaş — Caraş, culege la îndemnurile lui A. M. Marienescu o serie de balade populare româneşti din Banat, pe care i le trimite spre publicare. Colecţia nu s-a păstrat, dar, întrucît Marienescu a publicat 21 de variante, culegerea lui Tincu Velia pare a fi cea mai mare culegere de cîntece epice tradiţionale realizată pînă la Alecsandri. Pentru datarea activităţii folclorice a lui Tincu Velia să se vadă monografia ce i-a fost închinată de I. D. Suciu [33]. Pentru textele publicate, a se vedea studiul lui O. Bîrlea [34].

Acestea sînt cele mai importante menţiuni referitoare la începuturile activităţii folclorice în ţara noastră şi, după cum se vede, nu sînt puţine. Le-am aşezat în ordine cronologică, deoarece numai astfel ele îşi cîştigă adevăratul relief. Am lăsat la o parte unele ştiri de mai mică însemnătate, pe care le transcriem numai în note [35]. Majoritatea acestora provine de după 1840 şi ilustrează curentul „Daciei literare". Dar n-am inclus în lista aceasta nici pe Anton Pann, a cărui activitate acoperă întreaga epocă de care ne ocupăm, deoarece el are în cadrul epocii o situaţie specială. El nu este folclorist, precum nu este nici poet ca ceilalţi poeţi ai epocii; lucrarea lui nu este dictată de vreun principiu cultural sau artistic. El alcătuieşte cărţuliile

---

[29] Teodor Vîrgolici, *op. cit.*, p. 65—66.

[30] Alexandru Russo, *op. cit.*, p. 270—301, art. „Sauvégea".

[31] *Ibidem*, p. 4, art. *Critica criticii*, publicat în „Albina românească", 1846, p. 49—52.

[32] Vasile Netea, *op. cit.*, p. 401—437.

[33] I. D. Suciu, *op. cit.*, p. 124, 133.

[34] Ovidiu Bîrlea, *Atanasie Marienescu folclorist*, în „Analele Universităţii din Timişoara. Secţia ştiinţe filologice", 1 (1963), p. 128.

[35] E vorba de publicarea unor piese folclorice răzleţe, cum ar fi: T. Codrescu, *Pepelea se tocmeşte argat la un român numit Vasile Răuţ*, în „Albina românească", 12 (1841), p. 365—367, 369—371, 373—374; C. Negruzzi, *Păcală şi Tîndală sau morală moldovenească*, în „Albina românească", 13 (1842), p. 57—60; M. Cuciurean, *Piatra corbului* (Legendă), în „Propăşirea", 1 (1844), p. 101—103; C. Negruzzi, *Toderică*, în „Propăşirea", 1 (1844), p. 75—78, 94—96, ca şi altele de acelaşi gen.

sale ca „să-i treacă de urît" și ca „să trăiască", fiindcă s-a obișnuit „a nu ședea fără lucru" și pentru că așa i se pare că-și petrece „vremea foarte dulce" [36]. Să revenim acum însă la lista noastră.

Constatăm întîi că persoanele angajate în această activitate provin din absolut toate provinciile istorice românești [37]: Banat, Transilvania, Oltenia, Muntenia și Moldova. Transilvania și Banatul făceau pe atunci parte din Imperiul habsburgic; Țara Românească era și ea despărțită de Moldova. Pretutindeni, însă, se manifestă — în mod egal — aceleași tendințe și se materializează aceleași idei. Într-al doilea rînd, constatăm că o mare parte a efortului de acest gen nu a cunoscut lumina tiparului, ci a rămas în manuscris pînă către epoca noastră, fără deci a fi exercitat o influență oarecare în epocă. Pînă și cea mai mare culegere de folclor din epocă, cea a lui Nicolae Pauleti, nu a fost publicată integral decît la 124 de ani distanță de la alcătuirea ei. Mai observăm că ostenitorii sînt de diverse categorii sociale, ținînd de generații deosebite; au o formație spirituală foarte diversă, cu preocupări foarte variate și cu o poziție inegală față cu fenomenul cultural românesc din acea vreme. Acești oameni, în cea mai mare parte, nu s-au cunoscut personal între ei, nu s-au sfătuit între dînșii cu privire la munca lor, nu și-au conjugat — în mod conștient și voluntar — eforturile, ci au lucrat izolat, în afara unor grupări constituite de idei și acțiune. Apare deci cu atît mai interesant faptul că, deși aceasta e situația, totuși acești oameni îndeplinesc o muncă asemănătoare, dacă nu chiar identică, contribuind astfel la o operă comună. Acesta ni se pare elementul cel mai de seamă al întregii probleme. Toți lucrează în vederea aceluiași scop, cu mijloace asemănătoare, rezultate din condițiile specifice ale societății românești în întregimea sa, la acest mijloc al secolului al XIX-lea. Acesta este secolul numit al naționalităților și, în contextul apariției conștiinței naționale în toată Europa, sub influența unor factori socio-economici specifici intelectualii români de pretutindeni fac și ei pasul de la conștiința unității de neam și limbă la conștiința națională și militează, pe toate căile și cu toate mijloacele, pentru unitatea națională, care se va realiza în etapele bine cunoscute. În acest context apare simptomatică afirmația lui I. Eliade Rădulescu, după care „limbă și naționalitate e unul și același lucru" [38]. Lupta cărturarilor se dă deci pe terenul cultivării limbii, deoarece o cultură trebuie să se realizeze într-o anume limbă. La noi problema limbii se punea ascuțit și dureros: limba transilvănenilor și bănățenilor era pîndită de infiltrația germanismelor, cea din Moldova și din Țara Românească de primejdia franțuzismelor, așa încît pentru toată lumea scriitoricească se punea problema cum să scrie și ce limbă să cultive pentru a se exprima în direcția naționalității. Unii, ca Eliade, propun

[36] Din prefața la *Fabule și istorioare*, auzite și versificate de Anton Pann, București, 1841. Cităm după Octav Păun, *op. cit.*, p. 18.

[37] Numai Dobrogea nu este reprezentată, dar ea făcea parte pe atunci din Imperiul otoman și aceasta explică lipsa. Cît privește folclorul dobrogean propriu-zis, el este însă întru totul unitar cu ceea ce aflăm în restul țării, dovedindu-se astfel că, peste vremelnicele împărțiri ale poporului nostru la mai multe state, cultura populară s-a dezvoltat unitar pe întreg teritoriul locuit de români. O atestă prima culegere de folclor dobrogean alcătuită de T. T. Burada, de unde se vede că materialul cules nu este altceva decît varianta locală la folclorul general românesc. Această situație nu trebuie pusă în legătură numai cu transhumanța mocanilor, ci se explică prin împrejurarea că populația Dobrogei acționa ca parte integrantă a națiunii și se dezvolta între aceleași coordonate sociale, culturale, artistice.

[38] „Curierul românesc", 20 (1848), p. 18.

cultivarea limbii vechilor cărți bisericești [39]. Mai tîrziu, el revine, susținînd că această limbă trebuie îmbogățită, deoarece așa cum se găsește în stadiul de atunci ea este prea săracă spre a putea exprima noțiunile abstracte ale veacului. Ea trebuie deci dezvoltată în direcția pe care o arată cultura majoră a timpului [40]. Neîncrederea unei mari părți a cărturarilor vremii în capacitatea limbii române de a deveni purtătoarea unei culturi noi este atît de mare în unele momente încît în însăși Obștească Adunare a Moldovei s-a susținut ca limba de predare în școlile secundare să fie limba franceză și numai la insistentele stăruințe ale unor oameni luminați ca Gh. Asachi, Alecu Sturza și Alecu Aslan a învins partida pentru limba națională [41]. Costache Negruzzi arată că limba veche bisericească e istoricește depășită și complet săracă în abstracțiuni [42]. Alții susțin însă că limba noastră e tot atît de „abilă" pentru predarea științelor și respectiv pentru a deveni purtătoarea unei culturi, ca și alte limbi [43]. Din mai multe direcții se aud glasuri care deplîng faptul că limba scriitorilor s-a îndepărtat de cea a poporului [44]. Transilvănenii sînt învinuiți că sînt pe cale de a crea o „limbă aristocratică", depărtîndu-se în mod periculos de limba vie a poporului [45]. Ba, un C. Viișoreanu propunea o adevărată diglosie : o limbă literară (a științei), energic purificată de toate elementele străine, și o altă limbă populară, foarte puțin schimbată [46]. Desigur, au fost însă și minți luminate și înțelepte care să afirme că ne trebuie „o limbă înțeleasă de toți, cu o ortografie mai simplă și mai firească, îmbogățindu-se prin neologisme care să se supună legilor limbii românești" [47]. Ceea ce este important e ca scriitorii să se unească în efortul de a făuri o limbă literară unitară și înțeleasă de popor [48]. O literatură e numai atunci activă, dacă e comună și se poate „lăți în poporul plebeu" [49]. Scriitorii nu „lucră pentru a fi înțeleși de doi-trei" [50]. În acest fel s-a înțeles funcția socială a literaturii și s-a determinat drumul către limba poporului. Dar și limba populară, ca și cea veche bisericească, „sufere de sărăcia de termeni, consecință a lipsei de idei. În cazul acesta — referindu-se la Eliade Rădulescu, D. Popovici arată că — se poate pune întrebarea dacă un scriitor este îndreptățit să nu vorbească « decît numai de lucrurile ce cunoaște norodul, să nu se exprime decît cum se exprimă norodul, și în loc de a înălța pe norod pînă la sine să se coboare el pînă la mulțime ? Pentru ce el să-și strîmtoreze duhul și să nu-și boteze ideile sale, să nu-și îngrijească stilul ? Pentru ce să piardă și pe norod să nu-l facă să cîștige ? » Dar limba populară mai

[39] *Ibidem*, 5 (1833), p. 253.
[40] *Ibidem*, 10 (1839), p. 417—420.
[41] „Gazeta Transilvaniei", 6 (1843), p. 150.
[42] „Propășirea", 1 (1844), p. 4—5.
[43] „Gazeta Transilvaniei", 14 (1851), p. 216.
[44] „Vestitorul românesc", 8 (1844), p. 295—297 : I. Voinescu, contra înstrăinării limbii în ultimul timp.
[45] „Foaie pentru minte...", 17 (1854), p. 233—234 : G. Barițiu ; „Steaua Dunării", 2 (1856), p. 17—18 : A. Russo ; „Foaie pentru minte...", 21 (1858), p. 52—54, 61—63 : purificarea exagerată a limbii și împrumuturile prea mari din latină și franceză au creat o limbă despărțită de popor : G. Barițiu.
[46] „Foaie pentru minte...", 9 (1846), p. 316—319, 321—323.
[47] *Ibidem*, 7 (1844), p. 156—158.
[48] *Ibidem*, 18 (1855), p. 110—112 : C. Boerescu.
[49] *Ibidem*, 16 (1853), p. 271—272.
[50] „Zimbrul", 3 (1855), p. 627—628.

are un alt inconvenient : ea este împărțită într-o mulțime de dialecte, care o lipsesc atît de unitate formală, cît și de cea materială" [51]. Dar ceea ce interesează în această ultimă dezbatere este faptul că limba poporului a fost descoperită și odată cu aceasta și creația populară. Este de reținut aici și poziția dr. Vasici, care salută ca pe un fapt salvator apariția revistei „România literară" și campania ei pentru revenirea la limba poporului. Autorul citează cu entuziasm ideile sănătoase ale lui Alecu Russo [52].

De aceea nu trebuie să ne mirăm de exclamații ca acestea : „Nu poți să stai nesimțitor în auzul armoniei limbii poporului" sau : „Iată poezie ! Iată adevărata literatură, de care se pot mîndri românii. Fie forma versurilor uneori defectuoasă, ele îmi par mie poleite cu razele geniului. Privighetoarea nu e frumoasă, dar cîntecul ei este din rai" [53]. E iarăși de reținut un pasaj din D. Bolintineanu. La replica unei cucoane salonarde, care denigrează poezia populară, afirmînd că „put a crîșmă ... a trivialitate ... sau, cum am zice, a țărănie", Bolintineanu, prin gura eroului său, zice : „Ele [cîntecele populare] au ieșit din sufletul, din inima poporului ; și negreșit că poporul nostru n-au putut să cînte școala lui V. Hugo, Lamartine, Béranger și alții, după care poeții noștri se screm a cînta. Cu toate aceste, el, în simplicitatea lui, făr-a se consulta cu literaturi străine, făr-a ști citi sau scrie, a cîntat așa cum n-a mai cîntat alt popor" [54]. Descoperirea folclorului este un act de entuziasm național. De aceea, paralel cu primele culegeri, apar și primele prelucrări de folclor, în sensul de utilizare în propria creație de motive folclorice, precum și de modalități artistice specifice folclorului. Așa face, de pildă, C. Aristia, în cîntecele sale despre cuc, despre turturea, în urarea sa pentru Anul nou 1845 [55] ; N. Istrati pe motivul „amărîtă turturea" [56] ; Costache Negruzzi pe motivul liric „doina știu și doină zic"[57] sau în poezia *Strigoiul*, baladă exploatînd fantasticul folcloric [58] ; I. Eliade Rădulescu cu celebra sa poemă *Zburătorul* [59] ; D. Bolintineanu cu *Mihnea și baba*, unde e iarăși vorba de fantastic de natură și proveniență folclorică [60]. Desigur, în direcția aceasta va merge cu mai mult succes Vasile Alecsandri, cu textele *Baba Cloanța* (1844), *Crai nou* (1844), *Făt-Logofăt* (1844), *Sora și hoțul* (1844), *Strigoiul* (1849), *Zburătorul* (1850). Astfel, pot fi citate numeroase asemenea prelucrări, care creează — înainte de teoretizarea ideii despre utilizarea folclorului ca bază pentru alcătuirea unei literaturi naționale — un adevărat curent, care a însoțit permanent dezvoltarea literaturii române moderne, pînă chiar în zilele noastre. Curentul acesta, a cărui apariție este absolut spontană, anticipează teoria.

Toate acestea ne îndeamnă să credem că descoperirea folclorului în România este o problemă internă, nu de mimetism sau imitație culturală ;

---

[51] D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, București, Cartea românească, 1935, p. 264—265.

[52] „Telegraful român", 3 (1855), p. 118—119, 123.

[53] Alexandru Russo, *op. cit.*, p. 188, 194 : art. *Poesia poporală*.

[54] D. Bolintineanu, *Manoil. Roman național*, Iași, Tip. romano-franceză, 1855, p. 95.

[55] „Învățătorul satului", 2 (1844—1845), p. 21, 26, 27.

[56] „Foaie pentru minte...", 5 (1842), p. 232.

[57] *Ibidem*, 5 (1842), p. 100.

[58] „Bucovina", 2 (1849), p. 14—15.

[59] „Curierul românesc", 16 (1844), p. 33—34.

[60] „Curierul de ambe sexe", 5 (1844—1846), p. 194—198.

culegerile de folclor din prima jumătate a secolului al XIX-lea nu sînt tributare toate unor influenţe străine, aşa cum s-a afirmat uneori. Credem că începutul acestei activităţi se datorează unei iniţiative interne şi nevoilor specifice ale societăţii româneşti a epocii; ea se explică prin imprejurările sociale, economice şi culturale ale acestei societăţi şi nu, cum a afirmat vechea noastră folcloristică, drept un rezultat al influenţelor venite din afară. E foarte adevărat că peste tot în epocă se făcea aceeaşi descoperire a folclorului şi că ideile lui Herder circulau peste tot şi mai ales la popoarele din sud-estul Europei, dar aceasta arată că societatea românească se dezvolta în mod sincronic cu celelalte societăţi ale vremii. Oricît de puternice ar fi fost influenţele externe, ele n-ar fi putut în nici un caz da naştere unei acţiuni atît de vaste şi de adînci, dacă n-ar fi întîmpinat condiţii favorabile interne. Or, în societatea românească a vremii, nu ştim cîţi cărturari au cunoscut ideile lui Herder [61], dar ştim cu precizie că au existat asemenea condiţii, nu numai favorizante, ci şi determinante, cu puternice rădăcini în secolul anterior, al luminilor. Nu ne plasăm pe poziţia negării totale a unei eventuale influenţe romantice în această problemă, dar nu mai acceptăm ideea că numai acestor influenţe li s-ar datora înflorirea rapidă şi impunerea temeinică a unui curent cultural atît de important şi de intens.

Reflexiile acestea ne-au fost sugerate de aflarea, în vremea din urmă, a unui document folcloric necunoscut pînă acum şi deci neutilizat de istoricii folcloristicii noastre. Este vorba de un caiet de versuri întocmit de Manuil Isopescu, la 1843, elev în clasa a IV-a a liceului german din Cernăuţi. Manuscrisul a fost în posesia prof. univ. Leca Morariu, care l-a semnalat în cîteva rînduri [62], dar nu l-a publicat. În felul acesta materialul nu a fost încă pus într-o discuţie cuviincioasă. Redescoperit de noi în Biblioteca documentară Leca Morariu din cadrul Muzeului judeţean Suceava, în

[61] Numele lui — din cîte ştim — apare pentru prima dată în ţările româneşti citat de Al. Odobescu, deci abia după 1860. În Transilvania, Herder a fost cunoscut, din motive specifice, mai de vreme. Totuşi cea mai veche menţiune pe care o cunoaştem este de pe la mijlocul secolului şi îi aparţine lui Al. Papiu-Ilarian: *Istoria românilor din Dacia superioară*, Viena, 1851, tom. I, p. 131—135, unde lucrurile nu se referă însă la problemele folclorului, ci — în general — la necesitatea ca toate popoarele să-şi iubească neamul şi limba. Vezi pentru aceasta *George Barit şi contemporanii săi*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1976, vol. III, p. 70. Dar problema influenţei lui Herder asupra culturii româneşti trebuie reluată într-un studiu independent, deoarece s-a făcut un adevărat abuz în această privinţă şi diverşi cercetători repetă, necritic, afirmaţii fără acoperire.

[62] L-a semnalat prima dată în 1936, asemănîndu-l pe Manuil Isopescu cu Nicolae Pauleti, ceea ce se dovedeşte o eroare. Vezi Leca Morariu, *Folclor aservit filologiei*? Siret, 1936, [extras din „Freamătul literar"]. A doua oară l-a făcut cunoscut în anul 1938, cînd la 15 iunie a ţinut o comunicare asupra manuscrisului în cadrul şedinţei de încheiere a anului de studii 1937—1938 a Institutului de istorie şi limbă în sala rectoratului Universităţii. Comunicarea nu s-a păstrat şi nici nu a fost publicată, dar cunoaştem o scurtă relatare asupra ei din gazeta locală „Glasul Bucovinei", 21 (1938), nr. 5 362, din 19 iunie 1938. Relatarea cuprinde numeroase erori, printre care cea mai semnificativă este aceea de a face din elevul bucovinean primul nostru folclorist. Eroarea nu-i putea aparţine lui Leca Morariu, care ştia de culegerea din 1838 a lui Nicolae Pauleti, ci trebuie atribuită gazetarului care a notat faptul ţinerii comunicării. Se poate reţine, totuşi, o idee pe care o împărtăşim şi noi, independent de notiţa aceasta, că activitatea de culegere a folclorului la români nu ne-a venit numaidecît din occident, ci s-a făcut din îndemn propriu, în urma recunoaşterii valorii artistice a folclorului şi a dezvoltării gustului pentru literatură şi scris. O altă simplă notă a lui Leca Morariu se află în „Anuarul Universităţii" din Cernăuţi pe anul de studii 1937—1938, p. 238, unde apare o altă greşeală, ce nu ştim cui trebuie să-i fie atribuită. În acea notă, caietul de care vorbim este datat 1842. Faptul n-ar avea importanţă în sine, dacă nu ne-am aduce aminte că Leca Morariu condamna cu vehemenţă nemaipomenită asemenea erori, fiind fericit ori de cîte ori le afla şi le putea demasca.

vara anului 1976, socotim că merită să fie cunoscut și mai ales să fie integrat în rîndul documentelor similare din epocă, valorificîndu-i-se rosturile culturale, în general și cele folclorice, în special.

Este vorba de un caietel improvizat, format din 40 de pagini, de dimensiunile unui sfert de coală de scris (circa 12/18 cm), scris pe ambele fețe cu cerneală destul de ștearsă și cu o chirilică destul de ezitantă. Pe ultima pagină a caietului, se află însemnarea precum că materialul este al lui „Isopescul Manuil, școleriu din al patrălea lătinească, anul 1843". Coperta, alcătuită din două foi albe, adăugată de Leca Morariu, poartă însemnarea acestuia, după care unele cîntece (fără a se arăta care) ar fi autentice. În interior se află și o foaie volantă cu transcrierea în alfabet latin a uneia din piesele aflate în culegere (piesa nr. 38, de la p. 34 — 35). Caietul are o lipsă (p. 25 — 26), posterioară întocmirii sale, deoarece taie numerotarea textelor, lipsind integral textele cu nr. 26 și 27, iar din nr. 25 lipsind finalul și din nr. 28, începutul. El cuprinde, după numerotarea lui Manuil Isopescu, 44 de texte, dar, din acestea lipsind cele două menționate mai sus, ne aflăm în prezența a 42 de texte poetice, notate de elevul numit în anul 1843 sau în anii imediat anteriori. În ceea ce privește scrierea, ea se deteriorează cu fiecare pagină în plus, așa încît se poate susține că materialul a fost scris dintr-o dată, fie copiindu-se după un alt caiet similar (în care caz Manuil Isopescu ar fi numit un copist), fie copiindu-se după însemnări răzlețe anterioare (și atunci el ar fi și întocmitorul culegerii, în sensul de a fi selectat textele, impunîndu-și gustul și preferințele, dar ar fi realizat și transcrierea unor texte orale, ceea ce este altceva). Limba manuscrisului are caracteristicile graiului moldovenesc (avè pentru a**v**ea, tă**i**et pentru tă**i**at, **gh**iciu pentru **b**iciu, dar și inversul răs**p**itoare pentru răș**c**hitoare, să vie și să de**ie** pentru să vi**nă** și să de**a**) și o singură trăsătură mai particulară — fără a fi prin aceasta locală : a spala pentru a spăla [63]. Anume instabilități grafice sau chiar fonetismul moldovenesc notat mai sus nu se datorează, după opinia noastră, unei concepții ferme privind autenticitatea folclorică a textelor, ci gradului redus de instrucție a elevului nostru. Aceasta pare să arate că totuși culegerea îi aparține, în sensul că el transcrie direct în caiet formularea orală, și șovăie între notarea locală și cea literară.

Despre Manuil Isopescu nu știm absolut nimic ; toate eforturile noastre de a afla ceva mai multe despre el nu au dat nici un rezultat. A existat o mare și distinsă familie de intelectuali Isopescu în Bucovina celei de-a doua jumătăți a secolului trecut, originară din Frătăuții Noi de lîngă Rădăuți, din care 3 persoane au fost reținute în *Enciclopedia* lui Diaconovici, lucru ce s-a propagat apoi în celelalte lucrări similare. N-am putut însă afla dacă elevul din 1843 făcea parte din această familie sau nu ;

[63] În *Atlasul lingvistic român* II, vol. I : corpul omenesc, Sibiu—Leipzig, Ed. O. Harrassowidz, 1940, fenomenul pare a fi un bucovinism tipic, apărînd în numai două localități din această parte a țării (nr. 365 : Ciocănești — Vatra Dornei și nr. 386 : Marginea — Rădăuți, termenul băiet) ; tot în această zonă l-a notat și G. Weigand în cercetările sale dialectale, transcriind termenii fanina pentru fănină, sacară pentru săcară, masă pentru măsa (= măsea), calcăi pentru călcîi, barbat pentru bărbat, batrîn pentru bătrîn, dar Tache Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, București, Ed. Cultura națională, 1925, p. LVI, l-a aflat, e drept rar, dar l-a aflat totuși și în Maramureș, în localitatea Dragomirești, notînd termenii batrîn, sabor, salaș, sarbatoare. Pentru această problemă, vezi și Sextil Pușcariu, *Limba română. I. Privire generală*, București, Ed. Minerva, 1976, p. 72, pargr. 39 ; p. 78, pargr. 46.

nu am putut de asemenea afla nimic referitor la şcolaritatea sa, pentru a şti cum să interpretăm acţiunea lui; nici despre cariera sa ulterioară nu mai ştim nimic. E posibil ca Manuil Isopescu să se fi pierdut pe drum, ca atîţia alţi şcolari ai vremii, iar caietul de care ne ocupăm să fie singura mărturie a trecerii sale prin şcoală şi prin viaţă, dealtfel.

În ceea ce priveşte conţinutul de cîntece al caietului, avem de făcut următoarele observaţii: din cele 42 de cîntece cîte apar în starea actuală a caietului, numai 20 au un caracter folcloric indubitabil. În continuare, transcriem tot acest material, chiar dacă numai fragmentar în unele cazuri. Unele din aceste cîntece par a fi creaţii proprii, pline de stîngăcie, ale unui adolescent care descoperă dragostea; altele din ele mărturisesc legătura cu „cîntecele de lume", colportate de asemenea de lăutarii vremii; dar, pe lîngă aceste cîntece de dragoste care constituie nucleul culegerii, în caiet se află şi cîteva cîntece de cătănie (nr. 4, 5, 31), ca şi altele de străinătate (nr. 3, 13, 14, 18, 21, 25, 34, 36). Toate aceste cîntece tratînd despre dorul celui depărtat sînt în consonanţă cu psihologia adolescentului nostru. Mai neobişnuit e faptul că într-un asemenea caiet, cu o funcţie bine stabilită, se află consemnate şi două texte epice *Vîlcu şi ciuma*, precum şi *Bogatul şi săracul*. Se mai găsesc şi două fragmente de baladă, netranscrise de noi din cauza dificultăţilor grafice. Fragmentele pe care le-am descifrat sună astfel:

nr. 11: La casa cu trestioară,
Zace-un voinicel să moară.
Nu ştiu zace sau să face,
Văd că gura nu-i mai tace,
Cu faţa la răsărit,
Cu trupşorul la pămînt
.....
Nu tace, ci tot oftează
Şi ochii îi lăcrămează
.....
Că de amor pătimeşte.
Cine amorului crede
Nu mai calce iarbă verde.

nr. 25: El pe maică-sa n-au ascultat:
au legat calu neîntrebat,
au intrat în casă nechemat,
au băut pahar neînchinat
.....
Murè morte mult cu milă
Fără o ţiră de lumină,
Murè morte cu năcaz
Fără de pănză pe obraz.
La părinţi veste vinè,
Maica cu jele îl bocè
.....
Ah, dragu maici Gheorghieş,
Vez, cum te-am învăţat
Şi tu nu m-ai ascultat,
Şi moarte ţ-ai căpătat.

Tot în acest context se cuvine să mai notăm şi existenţa unui cîntec istoric, povestind despre o incendiere a oraşului Iaşi de către turci. Tema nu o cunoaştem de aiurea, de aceea o transcriem aici, cu toate că n-am putut descifra decît o parte a materialului:

nr. 15: Eşul nostru cel vestit
Au rămas negru pîrlit
Şi de turci neocolit.
În jos la uliţa mare.

Esă paşa la primblare,
Umblă para în fuga mare.
Sus la curţile domneşti
Esă para pe fereşti
.....

Cîntecele de dragoste mărturisesc atingeri cu cîntecul de lume, în sensul că peste tot apare termenul neologic şi sigur de proveniență orăşenească în epocă de „amor" (nr. 11, 13, 16, 22, 24, 25, 42). Ca exemplu pentru modul cum tînărul a adaptat motivele lirice tradiţionale la situaţia sa psihologică concretă, poate fi oferit textul nr. 40, care începe astfel :

— Ţăni-mă, ţăni-mă bine,
Că mă ai numa pe mine;
Ei apă de cimbruşor,
Stropeşti-mă c-oi să mor.
Puţuntel să mă-ntăresc,
Pe Manuil să zăresc...

Aşa i se pare tînărului îndrăgostit că gîndeşte iubita lui, căreia dealtfel nu a îndrăznit încă să i se mărturisească şi care, deci, nu cunoaşte suferinţa lui.

Alt cîntec pe care de asemenea nu l-am transcris, neavînd nici o legătură cu folclorul, e cel ce poartă nr. 43 şi este de fapt un cîntec „patriotic" austriac, cu vorbe româneşti.

După această sumară descriere a conţinutului, avem dreptul să afirmăm următoarele :

a) caietul lui Manuil Isopescu nu cuprinde numai folclor, ci cîntece diverse, ceea ce arată că elevul nu poate fi considerat drept culegător de folclor. În nici un caz, el nu poate fi alăturat lui Nicolae Pauleti, cum a crezut Leca Morariu;

b) toate materialele ne fac să credem că elevul şi-a notat o parte din repertoriul comun de cîntece al oraşului Cernăuţi şi al mahalalelor sale, aşa cum făcuse în Transilvania, cu 12 ani mai înainte, Dimitrie Ardelean;

c) asemenea caiete constituiau o modă în cercurile şcolăreşti ale vremii, după cum arată şi un alt caiet, datînd de prin 1850, dar care nu conţine cîntece folclorice [64];

d) asemenea caiete oglindesc nivelul intelectual al respectivului alcătuitor, dacă nu chiar nivelul intelectual al generaţiei căreia el îi aparţine;

e) caietul lui Manuil Isopescu cuprinde însă un mare număr de piese autentic folclorice, de aceea interesează într-o foarte largă măsură pe cercetătorul de specialitate, deoarece arată ce piese populare intrau în repertoriul comun al oraşelor noastre în epocă;

f) pentru acestea, şi pentru altele încă, este necesar ca acest material să fie intercalat printre celelalte „culegeri" folclorice ale epocii şi, deoarece este vorba de o culegere realizată înainte de Alecsandri, caietul lui Isopescu are o valoare documentară cu atît mai ridicată.

Oferim în continuare transcrierea celor 20 de texte folclorice considerate de noi ca autentice. Menţionăm că am subliniat fragmentele de text ce reprezintă constante artistice depline, care prin gradul lor înalt de fixare în expresie şi de şlefuire tradiţională au ajuns formule lirice recurente.

[64] Traian Chelariu, *Culegerea de versuri a unui elev seminarial din Bucovina anului 1850*, în „Codrul Cosminului", 10 (1936—1939), p. 573—579. Caietul, care constituie tomul X al unei serii mai largi de acest gen, a aparţinut elevului Jaworowski şi conţine diverse cîntece româneşti, germane şi ucrainene, predominînd cele româneşti (9 din cele 22 de texte). Nu cuprinde nici un text folcloric.

Nr. 2.

De n-ar fi ochi și sprîncene,
N-ar mai fi păcate grele;
De n-ar fi față frumoasă,
N-ar mai fi trai rău în casă.
Dragostile nu-s din miere,
Ci din ochi și din sprîncene,
Și din buze supțirele,
Și din grumazi cu mărgele.

Nr. 5.

Creșteți flori și înfloriți,
Că mie nu-mi trebuiți.
Că n-am frați să vă îngrădească,
Nici surori să vă plivească.
Creșteți flori cît gardurile,
Să vă bată vînturile,
Ca pe mine grele gînduri
Dinpreună cu suspinuri.
Că eu mă duc lă cătane,
Tu rămîi a spala haine.
Da nu le-i spala în soponele,
Ci în ...în lăcrămele.
Trimite-i sara pe stele,
Unde-oi fi eu la cortele.
Frunză verde chiparos,
S-a dus puiul cel frumos.
— Tu de duci și eu rămîn,
Cu cine m-oi mîngăie?
— Mîngăie-te-i, puică, bine,
Că mai sînt voinici ca mine.
— *Fie voinici cît iarba,*
Dacă nu [eșt]i dumneta;
Fie voinici, sau nu fie,
Dacă nu-ți samănă ție.

Nr. 6.

Frunză verde, trii zmicele,
Nu te mai însura, vere,
Destul m-am însurat eu
Și trăesc în lume greu.
Cînd eram neînsurat,
Aveam cal de încălecat
Și străiță de purtat;
Da de cînd m-am însurat,
Nici n-am cal de încălecat,
Nici străiță de purtat.
Am dat calu pe mălai
Și șaua pe măcinai,
Și ghiciu pe lapte dulce,
Pentru mîndra, gură dulce.

Nr. 7.

Bată-vă rău, copile,
Multe v-ați legat de mine.
Pînă eu nu vă iubeam,
Unde mă culcam, dormeam;
Da de cînd eu vă iubesc,
Nocptea nu mă odihnesc.
Cît-ăi noptița de mare,
Trupul mieu odihnă n-are,
Și nici cred că va avè
Pînă copile va vidè,
Și cini lor să potrivește
Tot de aceste pătimește.
Eu încă n-am pătimit
Așa un lucru poznit,
Că numai vreau să aținesc,
Ele îndată mă stîrnesc.

Nr. 11.

Frunză verde de sulcină,
Doauă flori într-o grădină
Și-amîndoauă într-o trupină,
La un loc împreunate,
Cu lanț de amor legate.
Una-i de amirosit
Și alta de zăbăvit.
Frunză verde sălcioară,
La casa cu trestioară,
Zace un voinicel să moră.
Nu știu zace sau să face,
Văd că gura nu-i mai tace.
Cu fața la răsărit,
Cu trupșorul la pămînt,
Cu naframa sănge...
Nu tace, ci tot oftează
Și ochii îi lăcrămiază.

Nr. 13.

Frunză verde de agut,
Pus-am-sorioară, -n gînd,
Să plec, să te las plăngînd,
Din ochi negri lăcrămînd,
Din inima suspinînd,
Din guriță așa cîntînd.
Și cînt cu un glas supțire
Cîntare de despărțire:
— Ah, amorule, tirane.
Și făr de milă, dușmane,
Cum te faci a nu cunoaște
Dragostea care mă paște.

Nr. 19.

Frunză verde, măr uscat,
Vai, săracul Țarigrad,
Mare foc l-au încungiurat,
Mare foc, mare potop,
Sus ...
La curțile Vălcului.
Vălcul [bea] și veselește
Și de moarte nu gîndește,
Iar mă-sa așa au grăit:
— Vălcule, dragul mamei,
Ie-ți caru și șasă boi
Și nu mai te întoarce înapoi.
Frunză verde, cap de pește,
Cu holera să întîlnește.
— Bună calea, Vălcule!

— Mulţămim, horilule!
Un' te duci, horelule?
— Sus la malu Prutului,
La curţile Vălcului.
Iar Vălcul aşa au grăit:
— Na-ţi carul cu şasă boi,
Nu mai te întoarce înapoi;
Na-ţi calu şi armele,
Mai lungeşte-mi zilele!
Iar holerul s-au măniet
Şi pe Vălcul l-au tăiet.

Nr. 20.

Frunză verde de alunică,
Hai ţucă, ţucă, ţucă,
S-au dus bădiţa la luncă,
Să aducă liţă furcă.
Şi s-au dus şi la Copus
Au adus [le]liţă fus,
Şi s-au dus şi la Hotin
Să aducă liţă in.
Eu mă duc la mănăstire,
Fusu, furca după mine;
Eu mă închin pe la icoane,
Fusu, furca pin picioare.
Din cinzeci de răspitoare,
N-au avut nici de-o privitoare:
Cînd au fost la croit,
De o palmă au mai trebuit.

Nr. 29.

Frunză verde de harbuz,
Floricică ce de sus,
La starea care-am ajuns —
Vede Dumnezeu de sus —
De oftez, oftez pe ascuns
Şi n-am guriţă de spus.
Săngurică tănguesc,
N-am cui să mă jăluesc:
Părinţii mă pedepsesc,
Fraţii mă năpăstuesc,
Surorile mă lipsesc.
Vai, Doamne ce-oi să mă fac,
Mare-i lumea, eu nu încap:
Mîncare nu le mănînc,
Băutură nu le beu,
De la mine nu-ş ce vor.
Nu ştu, zilele nu-m trec,
Noaptea fără somn petrec.
Somnul mieu nu este somn,
Dar nici odihnă de om.
Astă viaţa şi ăst trai
Nu da, Doamne, nici în rai.

Nr. 30.

Frunză verde, alunică,
Vezi frunza de păr cum pică,
Cum pică, cum să despică...
Ci nu-ţi pri[n]z o ibovnică,
Ori te temi, ori că ţi-i frică,
Ori ţ-ăi măhălaoa mică,
Ori ţ-ăi drag a te primbla
Pe la noi pen măhăla.
— Nu mă tem, nici nu mi-i frică,
Nici mi-i măhălaua mică,
Dar mi-i drag a ma primbla
Pe acolo pen măhăla.
. . . . . .
Să mă vadă puicuţa.
— Ieş, puicuţă, păn la mine,
Ca să dau măna cu tine.
— Ba, bădiţă, n-oi eşi,
Că duşmanii m-or zări
Şi drumu mi-or îngrădi
Numai de pari, de nuele,
Numai ...de vorbe grele.
D-ar da Dumnezeu să vie
Mare foc, mare urgie,
Duşmanii să ardă bine;
Să ardă şi mic şi mare,
Pentru a noastră depărtare.

Nr. 31.

Eu mă duc, soră, în cătane,
Tu rămîi a spala haine:
Nu le spala cum să spală,
Ci le spală în lăcrămele,
Le usucă în dor şi jele,
Le trimite pe rîndunele:
„Poartă-le, frate, cu jele,
Că au spalat mănule mele".
Eu, frate, cînd le-am spalat,
Multe lăcrămi am vărsat
De-aş umplè un vas uscat
Şi aş face o fîntînă în sat:
Fântână cu trii izvoră,
Cine bè pe loc să moră;
Fântână cu trii pîree,
Cine bè pe loc să piee.
Eu sânt mâncat de străini,
Ca iarba de boi bătrîni;
Sânt mâncat de străinele,
Ca iarba de petricele.

Nr. 32.

La crîşmuţa cea din deal,
Vinul rău şi oca mare,
Cri[ş]măriţa îi scurtă tare;
La cărşmuţa cea din vale,
Vinul rău şi oca [mică],
Beu voinicii de să strică,
Crăşmăriţa frumuşică.

Nr. 33.

Frunză verde, trii migdale,
Mai şăzi, puică, fată mare,
Mai şăzi, mai şăzi şi te uită,
Că nu ţi-i vremea trecută;
Mai şăzi, mai şăzi şi prevește,
Oare cum lumea trăește;

Mai şăzi, mai şăzi şi [te] cată,
Cum mai ţ-ăi lumea de dragă
Păi ce eşti nemăritată.
Că dacă te-i mărita,
Grija ...ţ-ăi lua,
Cărările ţi s-or scurta,
Bărbăţălu te-a mustra,
Te-a mustra fără de vină
Şi te-a bate fără de milă.
Copiii te-or impresura :
Cu picioru i-i ligana
Şi din ochi îi lăcrăma.

Nr. 34.

Am auzit din bătrîni,
Că-i foarte rău în străini ;
Am auzit, n-am crezut,
M-am dus singur şi am văzut.
M-am dus în străinătate,
Văd că nu-i nici o dreptate :
„Haidem înapoi, măi frate!"
Frunză verde ş-o lalea,
La crîşmă la făgădău,
Bè bogatu şi săracu.
Bogat din gură vorbeşte :
— Măi cărşmari, măi făgădari,
Dă-mi mie vin de un pitac,
Să beu cu cel om sărac.
Sărac din gură vorbeşte :
— Măi crişmari, măi făgădari,
Mie îm dă vin nemăsurat
Şi-ţ dau bani nenumăraţ,
Să-l cinstesc pre cel bogat.
— Oi săraci, sărăcie,
Vezi că n-ai suman pe tine
Şi te pui în rînd cu mine.

Nr. 35.

De la unu păn la doi,
Oh, puicuţă, noi ca noi.
De la doi şi păn la trii,
Ah, puicuţă, cănd să vii.
De la trii şi păn la patru,
Ah, puicuţa nu mai poate.
De la patru păn la cinci,
Ah, puicuţa nu-i pe aici.
De la cinci şi păn la şese,
Ah, puicuţa nu mai iesă.
De la şesă păn la şepte,
Spune puicii să mă aştepte.
De la şepte păn la opt,
Ah, puicuţă, nu mai pot.
De la opt şi păn la noao,
Inima s-a rupt în doao.
De la noao păn la zece,
Inimioara toată-i rece.

Nr. 36

Frunză verde ş-o maslină,
Purces-am pe-o apă lină,
Pănă în ţara cè strină,
Să cercăm pînea de bună.
Pînea îi bună şi pre tare,
Mie otravă amară îm pare ;
Pînea îi bună, dulce ca mierea,
Mie îm pare amară ca herea.
Fie pînea cît de rea,
S-o mănînc în ţara mea ;
Fie pănea de săcară,
S-o mănînc într-a mea ţară ;
Să fii, păne, de hemei,
S-o mănînc cu fraţii mei.
Frunză verde ş-o lalea,
Bine me-au zis maica mè :
„Decît cu sabia ardie,
Mai bine cu sapa în vie ;
Decît cu puşcuţa în mănă,
Mai bine a lucra-n grădină".

Nr. 38.

— Frunză verde ş-o lalea,
Domnicuţă, draga mea !
Mărită-te, nu şădea,
Domnicuţa mè,
Nu trage nădejdea mè,
Domnicuţa mè.
Că nădejdea de la mine,
Ca şi gheaţa cea supţire,
Cînd o calci, nu te [mai] ţine.
— *Însoară-te dumneata,*
Să văd pe cine îi luoa :
De-ai luoa una ca mine
Dumnezeu să-ţi dee bine,
Da de-i luoa mai frumoasă
Dumnezeu să nu ţ-o lasă ;
Să dea Dumnezeu să moară,
Să merg şi eu la pomană,
Să-m dee colac şi lumănare.
Colacu [că] l-aş mănca
Şi la lumănare m-aş închina
Şi tot [eu] te-oi căpăta.
Domnicuţa mè.

Nr. 39

Frunză verde, baraboi,
Ah bădiţă [buze moi],
Fă-te negustor de boi
Şi [trage]-n gazdă la noi,
Că şi tata îi negustori
De cai şi cirezi de boi,
Şi de vaci a neguţa
Şi pe mine m-ei lua.
Să nu ceri mult bogăţie,
Numa cum bine să fie :
Să ceri doi boi şi o vacă,
Spune că fiincă ţ-ăi dragă ;
Că dacă noi [doi] ne-om place,
Bogăţie [că ne-] om face.

Nr. 41

Cântă cucu peste vale
Şi cântă cu mare jale.
— Cuculeţi, nu mai cânta,
Că mi-ai rănit inima.
Eu zic cucului să tacă,
El să sue sus pe creangă,
Tot cântă şi să roteşte,
Inimioara îm prăpădeşte.
— Cuculeţi, păsări sură,
Muşcă-ţi-ai limba în gură;
Cuculeţi, cu pene verz,
Ce cânţi sara pin livezi;
Cuculeţi, nu-m fi duşman,
Că nu-mi cânţi de un an:
Vara vii, vara te duci,
Mă mir ce, focul, mănînci?
— Mănînc mugurel de fag
Şi cînt codrului cu drag,
Şi mănînc mugur de salce
Şi cînt codrului cum place.
La trupina nucului,
Şede muma cucului;
La vîrvuţu nucului,
Şede puiu cucului.
Tot din frunză-n frunzişoară
Cîntă sara pe răcoare,
Şi cântă cu glas supţire
Pentru a noastră despărţire,
Şi cânta cu glas...
Pentru că ne-am depărtat.

Nr. 42.

Ah, mîndruţă, ce-i lucrat,
Cu cini, lumea, m-ai legat,
Cu pro[p]teaua gardului,
Cu urîtul satului?
Şăd la masă şi mănînc,
Mă uit pe urît şi plîng.
Cînd mă scol şi mă închin,
Cu mare aht şi suspin.
De mănînc o bucăţică de pâne,
Ea să face clei în mine;
De beu un pahar de vin,
El să face tot venin;
De beu un pahar de apă,
El să face tot otravă.
A, să nu dea Dumnezeu
La altu norocu mieu,
Nici la alt copil străin
Al mieu amar şi suspin.

ASPECTE ALE PROBLEMATICII ACTUALE A FOLCLORULUI. REALITĂȚI ȘI PERSPECTIVE*

RADU NICULESCU

Aspecte pozitive

În virtutea împrejurărilor istorice, cultura populară spirituală românească — în contrast, în genere, cu contextul european — beneficiază încă de o viguroasă existență *spontană*. Cîntecul liric, dansurile, unele obiceiuri — de nuntă, agrare, pastorale etc. — continuă să fie practicate. Cu intensități variind după loc.

Eforturi financiare, materiale, organizatorice și morale fără precedent depuse de către stat în ultimele trei decenii pentru cunoașterea și promovarea culturii populare au dus — între altele — la o considerabilă dezvoltare a activităților artistice amatoare și profesioniste utilizînd folclor. Unul din efectele acestora a fost — se poate estima în mare — și o anume învigorare a activității folclorice spontane dintr-o serie de zone.

Cantitativ, folclorul este astăzi o prezență globală de prim plan în suprastructură, prezență concretizată în activitățile rețelei așezămintelor culturale, în spațiul alocat folclorului de mass-media, în efortul editorial etc.

Fenomene destructurante obiective

Aspecte ale *urbanizării* mediului rural, pe care sistematizarea localităților o va accelera, procese demografice (plecarea la oraș, navetismul constituirea de zone cu populație permanentă precumpănitor vîrstnică și feminină etc.), modificări ale structurii bugetului mediu de timp, lărgirea gamei intereselor culturale, creșterea considerabilă a prezenței și a importanței radioului și a televiziunii în toate straturile populației determină, iar pe viitor vor determina și mai energic, restrîngerea proceselor folclorice spontane.

* Comunicare prezentată în aprilie 1976 în fața colectivului sectoarelor de etnografie și folclor ale I.C.E.D. Text elaborat din însărcinarea C.C.E.S.

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 1, p. 95–99, București, 1977.

Astfel, de pe acum — continuînd tendinţe mai vechi — categorii fundamentale ale baladei, proza populară în ansamblu (basm, snoavă etc.), unele obiceiuri etc. sînt practicate pe o scară din ce în ce mai scăzută, deşi această diminuare este în general mai lentă decît cea scontată de prezicerile pesimiste.

Deficienţe. Tendinţe negative subiective

La nivelul activităţilor amatoare s-au manifestat adesea improvizaţie, empirism, concepţii eronate în organizare, în selecţionarea repertoriilor — atît la nivelul genurilor, cît şi al pieselor individuale—, în interpretare, „scenarizare" etc.

Unele prelucrări de folclor de largă răspîndire, promovate în mişcarea de amatori, au cultivat cu precădere o factură monocordă, un optimism de paradă săltăreţ şi convenţional.

O deficienţă majoră a fost şi rămîne accentul exagerat pus pe antrenarea şi promovarea de echipe „de performanţă", semiprofesionalizate, în dauna muncii *de masă* efective.

Această stare de lucruri concordă dealtfel cu rolul excesiv pe care îl asumă, în planul general al culturii, ansamblurile profesioniste şi, mai ales, soliştii profesionişti, repertoriile şi stilul lor, care comportă — desigur cu numeroase şi remarcabile excepţii — formule interpretative artificiale şi prelucrări mutilante.

Înrîurirea pe care majoritatea acestor activităţi profesioniste, de caracter comercial, o exercită (prin spectacole, discuri, radio, T.V.) constituie un aport însemnat la dezarticularea tradiţiilor locale, la alterarea şi uniformizarea gustului. Editarea de contrafaceri a adus contribuţii în acelaşi sens.

Principalele aspecte ale acestor fenomene — generate uneori şi de insuficienţele de competenţă ale unor activişti culturali — au fost analizate tehnic în studii, articole şi alte materiale publicate sau remise forurilor tutelare de către cercetători ai I.C.E.D.

O consecinţă esenţială a acestor fenomene negative este că, în largi cercuri ale conştiinţei publice, în ciuda unor declaraţii formale de preţuire, de care luăm act fără încetare, folclorul echivalează îndeobşte nu cu marea poezie, nici cu marea muzică, ci cu *şlagărul* şi, în genere, cu un produs cultural *principial inferior*. Este o realitate care nu numai că nu poate şi nu trebuie să fie ascunsă, dar s-ar cuveni investigată sociologic în mod corespunzător.

O parte de răspundere pentru această situaţie revine şi cercetării ştiinţifice a culturii populare.

În mod obiectiv, marele volum de muncă necesitat de efortul urgent şi indispensabil depus în domeniul consemnării şi examinării *materialului* (anchete şi culegeri de teren, catalogări, clasificări, bibliografii etc.), pe de altă parte, subiectiv, deficienţe în alcătuirea programelor de cercetare au făcut ca aspecte esenţiale ale sensului şi valorii culturii populare să fie încă prea puţin studiate cu rigoare de către cercetarea ştiinţifică.

Vorbind despre contribuţia cercetării, nu poate fi trecută însă cu vederea nici răspunderea ce revine, de astă dată, şi forurilor de resort din cadrul televiziunii, cadrelor mişcării artistice de amatori etc., care în ultimii

douăzeci de ani au ignorat cel mai adesea criticile și propunerile concrete, argumentate, elaborate cu competență și responsabilitate de cercetarea științifică, critici și propuneri publicate de-a lungul timpului în periodice de specialitate, în presa centrală de partid, în revistele culturale, expuse în consfătuiri de lucru, simpozioane ș.a.m.d.

Riscuri

În ciuda ameliorării incontestabile — dar, din păcate, parțiale — intervenite grație măsurilor luate de forurile competente (indicații privind îmbunătățirea repertoriilor, introducerea de către radiodifuziune a unui număr — relativ constant — de ore de emisie săptămînale cuprinzînd *exclusiv* folclor muzical autentic judicios selecționat, îmbunătățiri aduse formulei concursurilor artistice etc.), unele dintre fenomenele negative menționate persistă.

Situația aceasta determină evident irosire de fonduri, bunuri materiale și energii umane, educă un gust de calitate îndoielnică și în ultimă instanță poate dezorienta pe cel doritor să se apropie de identitatea reală a valorilor culturii noastre populare.

În perspectivă ele ar putea contribui și mai sever la anemierea folclorului nativ, la reducerea diversității de registre și modalități ale tradiției, la înstrăinarea și mai profundă a unor categorii din ce în ce mai importante de public — intelectuali, tineret etc. — de cultura populară spirituală, cu urmări negative asupra conținutului *efectiv trăit* și a coeziunii lăuntrice a culturii socialiste.

Măsuri

Se cer — credem — luate măsuri în cel puțin două registre : *concepție* și *metodă*. Vom menționa numai acele măsuri pe care le socotim urgente și de largă generalitate.

I. În domeniul *concepției* :

1. Reevaluarea explicită a *tradiției* populare ca sistem organic de valori *mereu actuale* ; respingerea conceperii tradiției ca morman de vechituri ; înțelegerea faptului că un aspect esențial al *înnoirii tradiției* rezidă în reinterpretarea și adîncirea sensurilor ei. În toate aceste privințe, cercetarea științifică va avea un cuvînt hotărîtor și deci considerabile obligații.

2. Întreprinderea unui efort consecvent de lichidare a confuziei de planuri. Cu alte cuvinte, distingerea pe cît posibil net a ceea ce este continuare și dezvoltare a *tradiției*, de prelucrări, întocmiri în manieră populară etc. Este important de înțeles, din rațiuni atît de ordinul *adevărului* cît și de ordinul *eficacității culturale*, că numeroase aspecte ale inovației, spontane sau organizate, din cadrul culturii populare spirituale actuale, inclusiv o mare parte a producției de *cîntec nou* și de *poezie nouă*, tind să se detașeze de cadrele folclorului și să se integreze condiției creației culte.

Legat de toate acestea este important de avut în vedere postulatul potrivit căruia ansamblul culturii socialiste este unitar nu în uniformitate, ci în diversitate și tensiune armonică.

3. Înțelegerea necesității stimulării vieții spontane a folclorului atît pe plan local, cît și pe plan național prin încurajarea celor dotați, în primul

rînd prin atragerea lor — fără exces de forme administrative — la unele activități organizate, prin judicioasă popularizare a valorilor de repertoriu și de interpretare atît în planul vieții culturale locale, cît și prin radio (inclusiv studiourile teritoriale) și T.V.

O atenție deosebită se cere acordată în acest context reconsiderării *obiceiurilor*, rolului și semnificației lor în întărirea prin participare — la nivelul colectivităților — a solidarității spirituale întemeiate pe tot ceea ce *tradiția* are în sine *fertil* și *de neînlocuit*.

Legat de aceasta se cere menționată importanța punerii în circulație a valorilor poetice și muzicale, atît de larg ignorate, ale unor categorii folclorice de caracter umanist și laic dintre cele mai vechi și totodată dintre cele mai semnificative pentru constantele sensibilității și cugetării poporului nostru : *colindele profane*, *cîntecul bradului*, *cîntecul buzduganului de seceriș* etc., categorii folclorice care rămîn fie document de arhivă, fie obiect de limitată practică locală în zone din ce în ce mai restrînse.

4. Înțelegerea necesității centrării interesului mișcării artistice de amatori pe valorile folclorului *local* și, totodată, lărgirea cadrelor mișcării astfel încît ea să devină pretutindeni o efectivă activitate *de masă*. Atît în imediat cît și, mai cu seamă, în perspectivă îndepărtată, aceasta este unica posibilitate de a opune o contrapondere validă profesionismului și tarelor sale.

5. Se cere, în sfîrșit, ca, trecîndu-se dincolo de eventuale aparențe trandafirii, să se înțeleagă urgența consolidării *prestigiului* folclorului, a creației populare tradiționale în genere, atît în ochii celor ce le practică nemijlocit și care, sub presiunea fluxului informațional crescînd la care este supusă întreaga noastră societate, au devenit nesiguri pe propriile lor opțiuni, cît și în ochii tuturor celorlalte categorii de public.

Această operație se cere întemeiată pe argumente convingătoare și evidente, fără retorica abundentă și demonetizată care în practica curentă a propagandei culturale s-a substituit nu o dată argumentării serioase. Din nou, cercetării științifice îi revin, sub acest aspect, sarcini esențiale.

În planul resorturilor morale, subliniem că reala restituire a demnității *valorilor adevărate* — și strălucite — ale culturii noastre populare — restituire în serviciul căreia formulăm înșeși aceste propuneri de măsuri — este cheia cheilor perpetuării și stimulării ei creatoare.

II. În domeniul *metodei* și al *organizării* :

1. Introducerea în programele de cercetare, alături de sarcinile legate în continuare de culegerea și sistematizarea de materiale și informații, de teme privind studierea pe o scară corespunzătoare a *valorilor* culturii populare.

2. Asigurarea unei judicioase diviziuni a muncii între cercetare, muncă culturală de masă, mass-media, învățămînt, diviziune însoțită de un efort organizat de informare și stimulare reciprocă, pe temeiul unei platforme de principii comun împărtășite cu privire la *valorile* culturii populare, platformă încă neconcretizată în unele direcții precum arătam. (Aspectele și domeniile lipsei de cooperare și coordonare sînt dealtfel mai numeroase decît am putut sugera aici ; de pildă — spre a lua un singur

exemplu, la întîmplare — , unele planuri de sistematizare a localităţilor, în prezent în fază de definitivare, nu ţin seama de specificul arhitectonic zonal ş.a.m.d.)

3. Ridicarea la nivelul *celor mai buni*, a competenţei, dinamismului şi eficienţei întregului corp de activişti culturali care lucrează în domeniul culturii populare (cultură de masă, radio, T.V. etc.) prin cursuri teoretice şi practice, prin schimb de experienţă etc., în cadrul unor programe îmbunătăţite de perfecţionare profesională.

4. În sfîrşit, luarea de măsuri pentru ameliorarea în continuare a programelor de radio şi — în special — T.V., a exigenţei editorilor şi a Electrecordului, în lumina dublului criteriu al *autenticităţii* şi al *valorii*, precum şi exercitarea unui control mai exigent al activităţilor profesioniste de către înseşi forurile de care acestea depind.

ASPECTE CONTEMPORANE ÎN CERCETAREA PORTULUI POPULAR

GERMINA COMANICI

Cultura populară se dezvoltă astăzi pe noi coordonate corespunzătoare dimensiunilor largi pe care le are cultura socialistă în ansamblul ei. Contemporaneitatea nu este o simplă noțiune temporală, ci în primul rînd una istorică și culturală : nevoi culturale specifice, o sensibilitate particulară, criterii de selecție, modalități de integrare și asimilare, viziuni îmbogățite asupra omului, ca făuritor de civilizație, și asupra viitorului său [1].

Evoluția culturii populare, integrarea acesteia în cadrul culturii socialiste se realizează în primul rînd prin valorificarea a tot ce a consacrat mai semnificativ tradiția. În ansamblul ei moștenirea culturală capătă sens numai printr-o concepție deschisă, dialectică. Originalitatea, valoarea unei culturi nu se pot contura decît prin acumularea de experiență, pornind de la rezultatele cunoașterii anterioare. Acest lucru își găsește cu atît mai mult valabilitatea cu cît ne referim la cultura populară, al cărei mecanism de realizare are un caracter socializat. La realizarea elementelor de cultură populară, indiferent sub ce formă se manifestă, concură nu numai grupul social viu, ci întreaga serie a strămoșilor, care au contribuit la elaborarea mesajelor (text, melodie, obiect etnografic etc.), ajunse pînă la noi [2].

Important domeniu al artei plastice populare românești, portul popular, ca toate fenomenele culturii materiale, este supus evoluției. Cînd ne referim la *procesul de evoluție* al creației plastice populare în epoca contemporană, avem în vedere formele noi în care aceasta se manifestă azi, căile de dezvoltare asigurate de condițiile social-politice ale epocii noastre. În societatea contemporană o parte din vechile trăsături dispar, altele sînt înlocuite cu forme noi corespunzătoare condițiilor și gustului creatorului societății noastre. Faptul esențial rămîne perpetuul proces de creație, de înflorire a artei populare în condițiile transformării revoluționare a relațiilor sociale. În acest context arta populară tradițională, produsul unui îndelungat efort de creație în evoluția istorică, înflorește în noi forme în cadrul unui uriaș și rapid proces de industrializare. Referindu-ne la portul popular, urmărind formele actuale de realizare ale acestuia, consi-

[1] Al. Tănase, *Introducere în filozofia culturii*, București, Ed. științifică, 1968, p. 325

[2] M. Pop, *Necesitatea fundamentării științifice a acțiunii de promovare a folclorului*, în *Creația artistică populară azi*, Caiet editat de Centrul de informare și documentare al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, 1973, p. 8.

derăm că se integrează în același proces de evoluție, deși termenul aparent ar fi neadecvat. Înțelegem însă această evoluție drept un *proces complex realizat prin selecție, asimilare, integrare, valorificare, prin care portul popular se realizează în noi forme.*

Orientarea noastră spre aspectele contemporane ale portului popular, spre analiza mutațiilor și transformărilor survenite în cadrul repertoriului de piese, a locului și rolului portului popular în viața contemporană a satului, a formelor tipice în care se realizează și se poartă, a opțiunii pentru unele forme, analiza procesului de translatare din cultura populară tradițională în cultura populară contemporană, mai mult în cadrul noii culturi socialiste, mutațiile funcționale care apar în cadrul acestui proces, considerăm că au o semnificație deosebită în cadrul literaturii de specialitate [3], întrucît cercetările privind portul popular și-au fixat în primul rînd ca obiectiv surprinderea și conturarea trăsăturilor tradiționale, insistîndu-se asupra specificului local al zonelor etnografice studiate. În acest sens portul popular a constituit obiect de studiu atît în lucrările consacrate exclusiv cercetării lui, cît și în lucrări în care investigarea diferitelor aspecte ale portului popular este coroborată cu alte domenii ale artei populare [4].

---

[3] I. Vlăduțiu, I. Drăgoescu, G. Comanici, E. Maxim, P. Popovăț, *Aspecte ale evoluției creației populare contemporane*, lucrare de contract, 1973; G. Comanici, *Creația plastică populară contemporană, portul popular din zona Tg. Neamț*, lucrare de contract, 1974; G. Comanici, *Integrarea culturii populare în contemporaneitate (portul popular)*, lucrare de contract, 1975.

[4] Indicăm o bibliografie selectivă:

a) *Arta populară românească*, București, Ed. Academiei R. S. România, 1969.

T. Bănățeanu, Gh. Focșa, E. Ionescu, *Arta populară în R.P.R. Port. Țesături. Cusături*, București, Ed. de stat pentru literatură și artă, 1957.

P. Petrescu, El. Secoșan, *Arta populară — îndreptar metodic*, București, Comitetul pentru Cultură și Artă, Casa centrală a creației populare, 1966.

b) Lucrări zonal privitoare la portul popular

C. Irimie, *Portul popular din Țara Oltului, zona Făgăraș*, București, E.S.P.L.A., 1956;

Gh. Focșa, *Evoluția portului popular în zona Jiului de Sus*, București, E.S.P.L.A., 1957.

N. Dunăre, *Portul popular din Bihor*, București, E.S.P.L.A., 1957.

N. Dunăre, M. Focșa, *Portul buciumanilor din Munții Apuseni*, București, E.S.P.L.A., 1957.

R. Vuia, *Portul popular al pădurenilor din regiunea Hunedoara*, București, E.S.P.L.A., 1958.

C. Irimie, *Portul popular din zona Perșanilor*, București, E.S.P.L.A., 1958.

P. Petrescu, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, București, Ed. de stat didactică și pedagogică, 1959.

C. Irimie, *Portul popular din zona Branului*, București, E.S.P.L.A., 1960.

R. Vuia, *Portul popular din Țara Hațegului. Bazinul de la Hațeg*, București, E.S.P.L.A., 1962.

T. Bănățeanu, *Portul popular din regiunea Maramureș, zonele Oaș, Maramureș, Lăpuș*, Sfatul popular al regiunii Maramureș. Casa creației populare, 1966.

N. Dunăre, C. Catrina, *Portul popular românesc de pe Tîrnave*, Casa creației populare a județului Brașov, 1968.

E. Pavel, *Portul popular din zona Iași*, Casa creației populare a județului Iași, 1969.

G. Stoica, V. Vasilescu, *Portul popular din Gorj*, Comitetul județean pentru cultură și educație socialistă Gorj, 1971.

c) *Lucrări zonale de artă populară cu capitol de port popular*

P. Petrescu și colab., *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, București, Ed. Academiei R. S. România, 1967.

G. Stoica, M. Văgîi, *Arta populară din Cîmpia Munteniei*, Casa creației populare a județului Ilfov, 1969.

P. Petrescu și colab., *Arta populară de pe Valea Bistriței*, București, Ed. Academiei R. S. România, 1969.

T. Bănățeanu, *Arta populară din nordul Transilvaniei*, Casa creației populare a județului Maramureș, 1969.

T. Bănățeanu și colab., *Arta populară bucovineană*, Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă al județului Suceava, 1975.

Pentru a putea contura mutațiile și transformările survenite în epoca actuală, pentru a analiza procesele existente în evoluția acestui domeniu al artei populare românești, investigarea noastră a acordat egală importanță cunoașterii temeinice a formelor tradiționale, pentru ca pe baza acestui constant punct de referință să putem formula concluziile necesare.

Așadar, pentru a putea pătrunde în analiza fenomenului contemporan, trebuie să plecăm de la realitatea oferită de tradiție, pentru că, așa cum am subliniat anterior, arta populară în general — în cazul nostru portul popular — constituie un proces continuu și activ de afirmare de noi valori pe fondul moștenit de la înaintași. În acest sens concepem *tradiția* ca preluarea creatoare a tot ce a fost valoros din creația înaintașilor, pentru ca noile produse de artă să înglobeze experiența trecutului, dar să și răspundă necesităților practice și estetice ale etapei pe care o parcurgem.

Un aspect semnificativ pentru analizarea portului popular în etapa contemporană este stadiul diferențiat de conservare a acestuia în variate zone etnografice, proces la care concură o serie de factori : factorul economic (de cultivare sau de procurare a materiilor prime); factorul social (străduința de a crea noi modele); factori cu caracter istoric general (contactul sau izolarea); sate specializate în confecționarea costumului popular [5]. Considerăm însă — ceea ce literatura de specialitate n-a subliniat îndeajuns — că un rol deosebit de important îl are acțiunea — coroborată cu aspectele sus-menționate — a doi factori, *puterea tradiției și continuitatea*. În acest sens tradiția consacră prestigiul valoric al pieselor create de generații. Astfel explicăm în condițiile vieții contemporane conservarea în zona Muscel a portului popular. Prestigiul nu numai zonal, ci mult mai larg, la nivelul întregii țări al pieselor de port femeiesc lucrate azi, bogăția și originalitatea ornamenticii, opulența și varietatea materialului, armonia cromatică au consacrat valoarea costumului muscelean, dinamizînd procesul de evoluție al acestuia în strînsă corelație cu formele tradiționale bine conservate. Într-un sat ca Lerești, aproape integrat orașului Cîmpulung-Muscel, costumul popular este o permanență cotidiană la nivelul generației vîrstnice, generalizat drept costum de sărbătoare la nivelul întregului sat la toate generațiile. Dacă în acest sat nu există familie care să nu aibă în păstrare sau în lucru un număr variat de costume, în alte sate — referindu-ne la alte arii zonale — integrate incipient procesului de urbanizare, nu numai că firul tradiției s-a întrerupt de cîteva generații, dar rar se mai găsesc chiar în lăzi piese vechi care să ajute alături de mărturii — și acestea de multe ori vagi, în lipsa suportului material — la reconstituirea pieselor tradiționale locale. Mai mult, în cadrul aceleiași zone etnografice se diferențiază trepte variate de conservare ale portului popular. Puterea tradiției, accentuarea valențelor estetice imprimă procesului de evoluție un aspect gradat, o menținere mai largă și mai profundă a interesului pentru domeniul de artă populară, respectiv în cazul nostru portul popular. Astfel în zona Tg. Neamț satele comunei Pipirig, în care portul popular își găsește cea mai izbutită realizare și în care puterea tradiției acționează cu cea mai mare profunzime, conservă cel mai bine în

[5] I. Vlăduțiu, *Etnografia românească*, București, Ed. științifică, 1973, p. 359.

perioada contemporană portul popular local, extinzînd prestigiul acestuia nu numai la nivelul zonal, ci contribuind chiar la afirmarea valenţelor artistice ale portului din Moldova.

Al doilea factor esenţial care condiţionează menţinerea, evoluţia şi înflorirea unui meşteşug artistic este *continuitatea*. Desigur conservarea în muzee este un aspect important în cadrul cercetării culturii populare, dar păstrarea vie a acestor meşteşuguri este „o problemă ce ţine de complexul integrării acestei culturi în cultura contemporană socialistă a poporului nostru"[6]. Menţinerea vie a meşteşugului presupune o continuare de practică, o însuşire de concepţie, care generează produsul, continuitatea asigurînd atribute esenţiale ale produsului de artă populară : *autenticitatea*, alături de continuarea *specificului local*, şi manifestarea permanentă a *spiritului creator*.

Nu putem aborda însă analiza portului popular pentru orice zonă etnografică fără a evidenţia un aspect caracteristic, în lumina căruia o serie de procese şi fenomene pot fi explicate, acela legat de schimbarea funcţiei. Portul popular, care a constituit secole de-a rîndul îmbrăcămintea întregii familii ţărăneşti, asigurată prin resursele propriei gospodării, realizată în cadrul familiei de femei şi fete, devine azi preponderent un costum de sărbătoare, un costum ceremonial. Atitudinea faţă de costumul popular a diverselor grupuri din cadrul colectivităţii este diferenţiată pe sex sau generaţii în funcţie de locul pe care-l ocupă purtătorul, de schimbările survenite în procesele de readaptare, de reintegrare atît sociologică, cît şi psiho-sociologică[7]. Faptul că azi costumul popular bărbătesc este tot mai puţin purtat nu numai ca îmbrăcăminte zilnică, dar şi ca costum ceremonial se datorează în primul rînd unor mutaţii de ordin economic, profesional şi cultural. Aceeaşi explicaţie de ordin socio-psihologic, legată de un complex de factori, determină în condiţiile vieţii contemporane conservarea costumului popular, în primul rînd la nivelul generaţiei vîrstnice. Aceasta nu numai că deţine întregul bagaj teoretic necesar realizării pieselor, dar fiind şi purtătoarea permanentă a acestora le realizează practic într-un continuu proces de creaţie. Pentru generaţia de vîrstă medie, costumul popular continuă să constituie un costum festiv, cu diferenţieri de la zonă la zonă în funcţie de gradul de conservare al meşteşugului. Pentru generaţia tînără costumul popular are funcţie preponderent festivă sau ceremonială.

Ţinînd seama că un fapt de cultură populară e o structură în cadrul unui proces înscris într-un sistem evolutiv, în cadrul cercetării portului popular sistemul îl reprezintă *repertoriul de piese*.

Ca o trăsătură esenţială, definitorie în urmărirea stadiului actual al repertoriului de piese de port popular este faptul că transformările şi mutaţiile petrecute se manifestă diferenţiat în cadrul sistemului, fie abrupt prin dispariţia anumitor categorii de piese, fie în forme nuanţate de preluare creatoare a tradiţiei, de realizare a obiectelor în forme noi, avînd însă la bază filonul tradiţional, osmoza dintre tradiţie şi inovaţie, proiec-

[6] M. Pop, *Noi orientări în studiile de folclor*, în „Revista de etnografie şi folclor", an. III (1958), nr. 4, p. 11.

[7] P. Pînzaru, *Societizarea şi inculturaţia*, în *Cultura şi socialismul*, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1971, p. 92.

tînd tocmai conținutul, sensul și semnificațiile majore ale dinamicii vieții noastre spirituale [8]. În cultura populară sistemul valorilor nu este niciodată încremenit, apar noi entități. Cînd deosebirea este prea mare noua structură nu se poate integra și în acel moment au loc mutații și răsturnări în cadrul sistemului de valori existente, fiindcă acest sistem are o anumită obiectivitate, nu numai că el se naște în practica curentă, dar servește acesteia [9]. Repertoriul tradițional reprezintă un sistem de valori constituit și orice inovație nu poate să se încadreze noului sistem dacă nu ține seama de aceasta. În procesul de înnoire, tradiția și noul coexistă, vechiul nedispărînd brusc, iar noul neapărînd dintr-o dată, noile valori apărînd în climatul contradicțiilor dintre vechi și nou, prin acumularea de noi elemente de conținut și formă, în primul rînd prin valorificarea arsenalului tradițional [10].

Cele mai interesante sub aspect etnografic sînt acele transformări și mutații survenite în cadrul pieselor de port tradițional, care se lucrează și se poartă pe scară largă și azi. În această categorie se încadrează principalele componente ale costumului popular femeiesc, care s-a dovedit în mai mare măsură receptiv înnoirilor, dar și fidel tradiției : „microcosmosul laboratorului de creație artistică populară individuală se dezvăluie, se transpune și se proiectează pe ecranul vast al culturii populare etnice, printr-o mutație de valori în permanentă schimbare, pe spirala evoluției istorice pînă în zilele noastre" [11]. Aparent, procesul mai sus-menționat al evoluției costumului femeiesc este contradictoriu : de a asimila cele mai numeroase modificări, dar și de a rezista cel mai mult timpului. Urmărind însă substanța acestui proces, lucrurile se clarifică în sensul existenței unui filon firesc de evoluție, explicit pe linie diacronică :

— costumul femeiesc cunoaște cele mai bogate și mai variate forme morfologice și decorative, aceasta permițînd posibilități de combinare, asociere, substituire, adăugare, sporite. Orice element nou introdus — și posibilitatea introducerii acestuia este augmentată de această bogăție și variație — presupune crearea unor contexte noi de realizare : ne referim în acest caz în special la forma ornamentală ;

— posibilitățile de asociere cromatică sînt cele mai variate permițînd mai ușor adoptarea de noi nuanțe, de multiple combinări, de la cele firești consacrate drept „asortate", după canoanele clasice ale plasticii, pînă la cele „șocante", care însă oferă surprinzătoare efecte :

— costumul femeiesc a cunoscut cea mai bogată paletă a materialelor de execuție, adoptarea acestora permițînd modificări variate de la forma ornamentului pînă la cromatică și punct de execuție ;

— bogăția și varietatea în special sub aspect ornamental consacră în mai mare măsură costumul femeiesc drept costum festiv, această caracteristică conservîndu-i existența chiar prin limitarea actuală a funcției sale ;

---

[8] D. I. Mazilu, *Coordonate ale politicii culturale*, în *Cultura și socialismul*, București, Ed. științifică, 1971, p. 45.

[9] I. Pascadi, *Epoca și sistemul de valori*, în *Cultura și socialismul*, București, Ed. științifică, 1971, p. 148.

[10] M. Pop, *op. cit.*, p. 11.

[11] T. Bănățeanu, *Procesul de creație în arta populară*, în „Astra", an. VII (1972), nr. 5.

— la gradul mai mare de conservare a portului femeiesc a contribuit și poziția socială a purtătorului. În mult mai mare măsură decît bărbatul femeia este integrată normelor de viață colectivă în cadrul marelui grup al satului și de aceea costumul femeiesc rămîne mai adînc integrat vechilor valori consacrate de tradiție.

Ceea ce a rămas permanent constant în piesele costumului femeiesc a ținut de esența piesei, modificările survenite în timp nealterînd acele trăsături zonale consacrate cu secole în urmă.

Element cu adînci semnificații în cultura poporului, portul popular, așa cum se prezintă în etapa contemporană, are un caracter „conservator", în sensul menținerii valorilor trecutului, dar și „inovator", receptiv spre variație și multiplicitate.

Chiar în acest proces de diminuare a meșteșugului confecționării pieselor de port popular, de schimbare a funcției, a rostului și importanței sale în viața satului, în numeroase zone ale țării continuă să se execute piese de port popular, cu preponderență cele ale costumului femeiesc, pe linia respectării autenticului local (croi, ornamentică, cromatică), aceste aspecte fiind îmbogățite cu contribuția creatoare a fiecărei lucrătoare și cu folosirea unor materiale care odată adoptate nu înstrăinează piesa de valoarea sa. „Dialectica tradiție-inovație se exprimă prin aceea că cu cît tradiția (modelele culturale vechi) este studiată mai profund și valorificată mai intens, ținînd seama de criteriile de selecție și împrejurările istorice concrete, cu atît capacitatea de a o depăși, de a crea ceva nou este mai mare" [12]. Un exemplu ilustrativ în acest sens îl prezintă evoluția unei piese cum este catrința purtată în zona Neamț și Suceava. Piesă de o anumită sobrietate, lucrată la început din lînă și cu o ornamentică modestă redusă la dungi, „vărgi", înguste policrome, piesa a evoluat spre forme mai încărcate, realizate prin alesături de mătase executate pe spații tot mai late. Noile forme ale acestei piese utilizează azi un material nou, firul strălucitor auriu, care a înlocuit mătasea, această schimbare după opinia noastră augmentîndu-i calitățile estetice prin conferirea unei încărcături necesare sobrietății piesei. Chiar și pentru fota din Muscel, adoptarea acestui nou material nu a însemnat o înstrăinare a piesei de esența sa tradițională. I-a conferit într-adevăr un aspect mai încărcat, care într-o măsură corespunde însă funcției de costum ceremonial pe care fota musceleană o are azi, nu numai pentru zona unde reprezintă costumul local specific, ci și pentru alte zone din țară. Mai mult, azi fota musceleană s-a impus în circuitul valorilor portului popular contemporan prin adoptarea drept costum festiv al multor formații artistice de amatori. Alături de această categorie, care indubitabil se integrează firesc procesului evolutiv al acestei piese de port popular, se execută azi și forme străine specificului său. Ne referim în acest caz la fotele din catifea răspîndite mai puțin în Muscel și mai mult în Argeș.

Un alt aspect caracteristic pentru multe zone etnografice din țară este adoptarea unui nou material în realizarea cămășilor femeiești, materialul din nylon, țesătură compactă sau rețea. Faptul că pe acest material cusătura se realizează mai ușor, faptul că pînza de bumbac nu se mai țese decît sporadic au constituit elemente ce au facilitat folosirea largă a aces-

[12] Al. Tănase, *op. cit.*, p. 324.

tuia. Un factor esențial l-a constituit noutatea materialului, receptivitatea pentru proveniența lui orășenească.

Asistăm în perioada contemporană la afirmarea unei adevărate *mode* legate de utilizarea acestui material pentru confecționarea cămășilor femeiești, în special pentru tineret. Definim într-o formulă simplificată moda drept ceea ce este cotat valoric, conform normelor creatorului și purtătorului obiectului etnografic de vestimentație, la un anumit moment. Moda apare ca o tendință de a sparge anumite tipare de monotonie. Aceasta se naște din simțul estetic al unui popor, dar și din dorința de singularizare a individului.

Între modă și mentalitatea colectivă este o strînsă legătură, prima fiind rezultatul unui proces complex trecut de la faza individuală la cea colectivă pînă se promovează o opinie de masă. Impunerea modei în masă este de o mare importanță, căci acest fapt creează condițiile în care, pierzîndu-și caracterul de originalitate, se „demodează", putînd fi înlocuită. În cursul evoluției unor piese de costum popular moda a acționat în două direcții antinomice.

1. Pe de o parte poate să se integreze în circuitul valorilor consacrate de tradiție, să reprezinte la un anumit moment ea însăși un element peren, perfect asimilat de tradiție, întrucît tradiția și inovația reprezintă două laturi ale aceluiași proces, ele condiționîndu-se reciproc. Elementele de valoare aparținînd tradiției oferă premisele apariției și realizării inovației, care dovedindu-se viabilă se integrează tradiției într-un proces continuu de perfecționare. „Tradiția reprezintă noul de ieri, iar inovația, noul de azi, reprezintă tradiția de mîine" [13]. Considerăm că se încadrează acestei direcții noul tip de fotă musceleană cu alesătura lucrată din fir auriu, precum și tipul de catrință cu motivele ornamentale realizate din același material.

2. Pe de altă parte moda unui anumit moment poate să constituie — în decursul evoluției unei piese de port — un aspect efemer, respins în circuitul asimilării realelor valori. Moda noului tip de cămașă cusută pe nylon considerăm că se integrează acestui aspect, constituind pentru portul popular actual una din formele de manifestare ale kitsch-ului, întrucît sintetizează cele mai evidente trăsături ale noțiunii: constituie o „inadecvare estetică", „un frumos deplasat", receptat ca atare și producînd satisfacții estetice unei anumite categorii de consumatori, este de un „mimetism molipsitor" și odată pătruns capătă „cetățenie locală" [14].

Larga răspîndire a acestui tip de cămașă, coexistența acesteia cu formele noi, care valorifică plenar virtuțiile estetice ale formelor tradiționale, reprezintă un aspect semnificativ în procesul de valorizare estetică a produselor contemporane de port popular. Într-adevăr, în acest proces complex anacronismul funcționalist reduce unele valori estetice ale obiectelor, în sensul denaturării unor aspecte ale creației tradiționale autentice.

Răspîndirea acestui tip de cămașă condiționează de asemenea manifestarea unei tendințe care-și face loc tot mai mult în realitatea etnografică contemporană, în portul popular mai accentuat, aceea a înlăturării *speci-*

---

[13] S. Ghiță, *Continuitatea în dezvoltarea științei*, în „Lupta de clasă", an. XLVI (1966), nr. 9, p. 68.

[14] Gr. Smeu, *Repere estetice în satul românesc*, București, Ed. Albatros, 1973, p. 122.

ficului local, a uniformizării și standardizării pieselor, proces atît de străin artei noastre populare. Acesta, corelat cu altă tendință, ce se accentuează în evoluția unor forme de artă populară, inclusiv portul popular, cea a decorativismului uneori exacerbat, contribuie la manifestarea unor devieri în procesul tradiție-inovație în cadrul respectării specificului local.

Arta noastră populară, inclusiv portul popular, are însă în condițiile vieții contemporane toate premisele să se dezvolte armonios, să filtreze în cadrul procesului complex de evoluție acele aspecte, procese și tendințe care să impulsioneze promovarea de noi valori pe linia cerințelor practice și gustului estetic ale omului contemporan.

Cercetarea multidimensională a portului popular trebuie să vizeze în etapa contemporană aspecte ce depășesc *investigația obiectului în sine*, urmărind și acele *raporturi care se stabilesc între oameni*, în procesul creării acestora. În producerea oricărui fapt de cultură populară se disting *grupul de creatori* și *grupul de consumatori*. În producerea pieselor de port popular, în cadrul gospodăriei, *creatorul și consumatorul* aparțin aceluiași mediu; mai mult, cele două ipostaze sînt concentrate în aceeași persoană de cele mai multe ori, întrucît, deși femeia lucrează pentru toată casa piesele de port popular, principala purtătoare este executanta. În satele în care tradiția purtării costumului popular se menține și azi, fetele încă din copilărie își lucrează propriile costume. Desigur, în cazul acestei situații procesul de creație, de aport individual de la concept pînă la execuție, este realizat în toate etapele. Fiecare piesă corespunde gustului personal, posibilităților individuale de contribuție valorică la execuția tehnică și artistică a obiectului.

Relația dintre *creator* și *consumator*, în cadrul satului, se poate manifesta și pe alte căi, care pentru unele zone etnografice din țară — și un exemplu elocvent îl constituie zona Muscel — reprezintă o formă caracteristică în etapa contemporană. Ne referim la relația dintre *creator* și *consumator* aparținînd aceluiași mediu de cultură, dar neidentificîndu-se.

În multe sate muscelene — pentru a ne referi la un material ce l-am investigat direct și în profunzime — lucrează femei, bune țesătoare și talentate cusătorese, care execută piese la comandă pentru alte femei din sat. Relația dintre producător și consumator se poate realiza fie direct prin primirea comenzii, sau printr-un intermediar, care de multe ori coordonează doar acest raport de execuție—vînzare. În această situație procesul de creație prezintă anumite aspecte particulare. Cînd femeia își lucrează piesa de costum, ce va fi purtată de ea sau de cei ai casei, procesul de creație și execuție se suprapun, conceperea modelului și realizarea lui practică efectuîndu-se într-o osmoză. În cazul cînd femeia execută o piesă la comandă, de puține ori alege modelul, de cele mai multe ori comanda prevăzînd modelul adus prin desen sau mostră, executanta urmărind doar să-l realizeze după indicații.

Această relație între producător și consumator se realizează nu numai prin intermediul comenzii, care de cele mai multe ori presupune opțiunea anticipată a modelului de către consumator, ci și prin procurarea directă, în alegerea spontană a pieselor desfăcute pe piață. Există astfel o diferență detașabilă între procurarea piesei de port, cunoscînd totuși tehnicile de lucru tradiționale și modalitatea de a o executa singură, trecută prin complicatul laborator al creației. Ne referim în acest caz

nu numai la situația obiectivă ca atare, ci la acea atitudine subiectivă a purtătorului față de obiectul purtat. Pe de o parte se manifestă detașarea față de obiectul plătit cu bani, pe de alta atașamentul față de piesa în care creatoarea a investit muncă, migală, căutări, chiar mîndria realizării unui unicat.

Cercetarea actuală a portului popular incumbă pe lîngă aspectele succint reliefate și analiza unei forme noi de realizare, corespunzătoare etapei contemporane, izvorînd și răspunzînd noilor condiții de viață economico-socială. Ne referim în acest caz la cea de-a doua formă importantă, sub care se realizează anumite domenii ale artei populare — dintre care portul popular ocupă un loc preponderent — , cea din cadrul cooperativelor meșteșugărești, *forma artizanală* de producere a pieselor de costum.

Investigațiile noastre întreprinse în cadrul a trei prestigioase cooperative de artă populară : Cîmpulung-Muscel, Curtea de Argeș, Tg. Neamț ne-au oferit posibilitatea cunoașterii și aprofundării unor aspecte concludente pentru analiza fenomenelor contemporane și a perspectivelor de realizare ale portului popular.

Aceste cooperative își orientează activitatea spre valorificarea specificului local, promovînd producerea de piese de costum popular prin folosirea celor mai înalte valențe artistice ale costumelor tradiționale. Aceste piese sînt lucrate prin antrenarea potențialului uman din satele zonei respective. Munca se desfășoară în cea mai mare parte la domiciliul cooperatoarelor, de cele mai multe ori participînd mai mulți membri ai familiei. Prin varietatea pieselor lucrate, prin calitatea acestora, prin larga masă de lucrătoare antrenate în această activitate, cooperativele meșteșugărești *reprezintă o formă de realizare* a creației plastice populare contemporane în domeniul portului popular de mare amploare, constituind al doilea filon important — după cel al familiei — de transmitere a celor mai caracteristice elemente ale creației tradiționale.

Procesul de valorificare a patrimoniului tradițional presupune acționarea principiului de selecție, de opțiune, spre acele forme care să corespundă mai complex realității, în care obiectul de sursă etnografică este situat în alte coordonate de funcțiuni. În acest fel, *autenticul*, care reprezintă o caracteristică obiectivă a unui fapt de cultură populară, confundîndu-se cu însăși realitatea, devine în acest proces de valorificare criteriul unei judecăți de valoare [15].

Cooperativele de artă populară reprezentînd întreprinderi comerciale, în care rentabilitatea constituie un aspect de primă importanță, îmbină efortul producerii unor piese cu reprezentativitate pentru zona respectivă, dar în același timp accesibile pentru cumpărare. De aici orientarea spre un proces de simplificare, prin selecția elementelor esențiale din fondul tradițional, astfel ca piesa de port popular să fie creată cu o cheltuială de material și de efort uman mai mică, de aici decurgînd valoarea corespunzătoare pentru vînzare. Aceasta reprezintă un proces firesc,

---

[15] Al. Amzulescu, *Probleme ale autenticității folclorice*, în *Creația artistică populară azi*, Caiet editat de Centrul de informare și documentare al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, 1973, p. 17.

întrucît „valorificarea elementelor artistice specifice unui mod de producție vechi în cadrul unui mod de producție nou este un fenomen strict legat de epoca și de orînduirea socială în care se produce" [16].

Procesul de transmitere a tradiției în cadrul muncii în cooperativă cunoaște anumite particularități, deosebite sistemului individual de execuție a pieselor de port popular. Relația creator-consumator deține alți parametri de legătură, nu numai prin schimbarea mediului căruia îi aparține consumatorul, dar și prin poziția diferențiată pe care o are *creatorul popular* față de *artizan* în procesul de producere a piesei.

În cadrul creației populare se manifestă permanent inventivitatea celei ce a lucrat piesa, astfel ca fiecare din acestea să conțină acele diferențieri necesare a testa ingeniozitatea și talentul femeii : „Fiecare femeie în cadrul conservator al tradiției — așa de conservator, încît de multe ori se poate determina nu numai valea sau regiunea unde s-a brodat o ie sau s-a țesut un vîlnic, dar uneori pînă și comuna — varia la infinit motivele pomenite în vechime, punea ceva din fantezia sa personală, încît, cu tot marele număr de obiecte ce posedăm, rareori întîlnim de două ori același model" [17].

În cadrul cooperației meșteșugărești caracterul spontan și individual propriu creației populare a fost substituit cu forma organizată a producției „asigurînd ritmicitatea producției, randamentul ridicat și calitatea cuprind nu un obiect unicat, ci producția de serie, care păstrează totuși trăsături de unicat conferite de însăși realizarea manuală a produselor" [18].

În contextul culturii contemporane valorificarea creatoare a tradiției artei populare românești, inclusiv a portului popular, cunoaște o multitudine de forme. Ne-am referit anterior la producerea acelor piese care, respectînd cît mai fidel structura, ornamentica, cromatica tradițională a anumitor zone etnografice, se încadrează producției artizanale.

Paralel cu această formă, în etapa contemporană se manifestă *o orientare tot mai pregnantă spre sursele culturii populare în producerea unor obiecte de serie industrială*, adică prin producerea unor țesături și confecții cu caracter urban, avînd la bază filonul de inspirație folclorică, armonizînd forma modernă a obiectului cu decorul popular. Este o trăsătură definitorie a dezvoltării culturii noastre socialiste, manifestată pe multiple planuri — integrată procesului de nivelare a diferențierilor dintre sat și oraș —, apropierea între formele superioare ale artei profesionale și elementele de mare valoare aparținînd artei noastre populare [19].

Această osmoză a unor elemente aparținînd unui fond străvechi de cultură, cu dezideratele practice și estetice ale vieții moderne, a fost posibilă datorită „preexistenței unor caractere moderne în straturile profunde ale creației populare, din care își trag seva și meșteșugurile artistice contemporane" [20].

---

[16] G. Oțetea, *Probleme de transpunere a elementelor de artă populară în producția de țesături*, în „Studii și cercetări de istoria artei", an. VII (1960), nr. 2, p. 41.

[17] G. Oprescu, *Arta țărănească la români*, București, Cultura națională, 1922, p. 27—28.

[18] O. Horșia, *Tradiția nu înseamnă copierea obiectelor din muzee*, în „Astra", an. VII (1972), nr. 4.

[19] T. Bănățeanu, *Să cultivăm gustul artistic popular*, în „Satul socialist", an. II (1970), nr. 250.

[20] P. Petrescu, C. Irimie, *Meșteșuguri artistice în România*, București, Ed. Meridiane, 1967, p. 18.

Proliferarea elementelor și obiectelor de artă populară în mediul urban se datorează în mare parte și faptului că valențele sale se raportează în mod direct și răspund exigențelor estetice ale epocii noastre.

Orientarea gustului citadin spre obiecte de vestimentație, care valorifică pe cale artizanală patrimoniul bogat și variat al portului popular românesc sau care ele însele sînt produse ale acestuia din fondul de zestre al mamelor și bunicilor, se datorează în mod cert reacției ostentative față de monotonia obiectelor rezultate prin serializarea industrială specifică epocii moderne. Acest proces a contribuit la revitalizarea interesului pentru piesele costumului popular chiar în mediul sătesc, ținînd seama că în condițiile vieții contemporane modelul social al satului îl reprezintă orașul.

Reprezentînd o sursă inepuizabilă de inspirație pentru designul industrial, elementele portului popular își găsesc valorificarea de la textura materialului la croi, cromatică și motivistică ornamentală.

Pe toate meridianele globului, la toate expozițiile internaționale, exponatele românești de vestimentație au întrunit calde aprecieri, tocmai prin individualitatea, originalitatea sursei de inspirație, portul popular. Ia românească este azi o piesă a vestimentației moderne de largă circulație, căutată tocmai pentru ineditul valențelor sale estetice. Adoptată gustului omului contemporan, ea poartă și azi încărcătura de frumos pe care o deținea cu secole în urmă și, dacă funcțiile ei practice au căzut în desuetudine, încărcătura de modernitate o consacră azi ca un obiect vestimentar care a erupt peste granițele satului, invadînd orașul, mai mult, toate meridianele globului. Aceasta este una din garanțiile că o astfel de manifestare a artei populare românești, cu izvoare străvechi, își realizează continuitatea în noi forme și consacră mai departe perenitatea unor valori atît de solide, specifice culturii românești.

Noua cultură socialistă, preluînd în forme adecvate elementele valoroase ale culturii populare, sintetizează și impulsionează spiritul creator popular, izvor permanent de frumusețe.

Acțiunile concordante ale tuturor factorilor, ce dirijează azi amplul proces de valorificare a culturii populare, oferă acesteia multiple căi de manifestare în etapa contemporană cît și în perspectivă.

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Discul românesc de muzică populară și-a făcut un nume bun nu numai în țară, dar și dincolo de fruntariile ei. Discurile Electrecord au atins din punct de vedere tehnic, atît în privința calității înregistrărilor cît și a gravurei, nivelul celor mai vestite case editoare de discuri din lume. Competitive pe plan internațional, ele poartă mesajul sonor al unei muzici populare fermecătoare, deosebit de bogată și de variată, prețuită azi pe toate meridianele. Tiraje de peste 200 000 de exemplare la prima confruntare cu beneficiarii interni, tiraje încă sporite prin comenzi ulterioare, sînt actualmente fenomene obișnuite. Este o neîndoioasă dovadă a înaltului prestigiu de care se bucură folclorul nostru muzical, datorită frumuseților sale unice, a talentului ieșit din comun al interpreților care-l însuflețesc, dar și a interesului nemărginit cu care-l întîmpină marele public, în primul rînd țărănimea satului de azi, cel mai credincios amator al discului cu cîntec popular.

Bogăția multilaterală a creației poporului nostru, varietatea mare de genuri, de repertorii, de stiluri și de instrumente muzicale își găsesc împlinire prin mijlocirea discurilor editate de Casa Electrecord. Bătrîne doine și balade, străvechi creații din folclorul obiceiurilor, cîntece de odinioară și de azi și jocuri de tot felul, de pe toate meleagurile, cîntate de interpreți cunoscuți ai cîntecului popular, dar și de tinere talente, care abia se ridică din numeroasele rînduri ale artiștilor amatori, imprimate pe discuri, alcătuiesc o pitorească geografie sonoră a României, întregită și îmbogățită fără istov, cu fiecare disc nou apărut. După un plan bine chibzuit, se urmărește cu perseverență, an de an, ca toate vetrele folclorice ale patriei noastre să fie înfățișate iubitorilor de frumos, prin alese creații ale geniului popular. Interpreții sînt aleși cu grijă, iar repertoriile lor sînt selecționate cu discernămînt, urmărindu-se scoaterea la lumină a celor mai reprezentative, mai autentice valori.

M-am ocupat în mai multe rînduri de discul românesc cu muzică populară, mai ales în paginile revistei noastre și în paginile revistei „Muzica". Din cauza spațiului restrîns, mă voi referi în cele ce urmează la un mare număr de discuri, cuprinzînd aproape întreaga producție de discuri mari (LP) a ultimilor doi ani: 1975 și 1976. Sînt discuri stereo/mono (compatibile), cu indicativul STM-EPE, urmat de numărul de catalog. În cele ce urmează se vor menționa, la fiecare caz în parte, doar numerele de catalog, fără indicativ, același la toate. (Am lăsat la o parte discurile de 25 cm diametru, în ciuda faptului că multe din ele cuprind înregistrări interesante și de valoare, de vreme ce acestea se află în curs de reeditare într-o formă nouă, fiind înlocuite cu discuri mari, de 30 cm diametru, adesea cu cuprinsul remaniat. De asemenea am lăsat, pentru moment, la o parte discurile mici, de 17 cm diametru, de 33 și 45 de ture, deși, în bună parte, cuprind înregistrări interesante și de valoare.)

Răspunzînd interesului pe zi ce trece mai viu al străinătății față de muzica noastră populară, Casa Electrecord editează, de cîțiva ani, mai multe serii de discuri destinate a) virtuozilor muzicii populare românești, b) folclorului specific diferitelor ținuturi ale țării și c) celor mai de seamă ansambluri de muzică populară de pe întinsul țării. Fiecare disc este însoțit de explicații în mai multe limbi străine, obișnuit în franceză și în engleză, menite să lămurească ascultătorii asupra muzicii înregistrate. Explicațiile sînt tipărite pe înseși plicurile discurilor sau — cînd este cazul — în broșuri alăturate discurilor.

Seria V i r t u o z i i m u z i c i i p o p u l a r e r o m â n e ş t i prezintă pe cei mai înzestraţi maeştri ai instrumentelor noastre populare. Este, cred, util să reamintesc aci pe cele apărute pînă în perioada de timp de care ne ocupăm. N a i u l, unul din cele mai răspîndite instrumente muzicale din lume, dar pe care muzicanţii noştri populari l-au ridicat pe cele mai înalte culmi ale artei, este prezent prin trei discuri ale lui **Gheorghe Zamfir (0432, 0433, 0894)**, printr-un valoros disc cîntat pe o faţă de **Simion Stanciu**, iar pe cealaltă de **Radu Simion (0886)**, disc apărut iniţial în seria ,,Întîlnire cu România", despre care va veni vorba ceva mai încolo, apoi prin două remarcabile discuri ale lui **Radu Simion (0900, 0962)** şi printr-un excelent disc al lui **Simion Stanciu (0929)**. Ţ a m b a l u l, instrument îndeobşte de acompaniament, dar care în mîna maeştrilor se preface într-un strălucit instrument concertant, este prezent prin două discuri înregistrate de la **Toni Iordache (0895, 0830)**. V i o a r a, nelipsită din mîna lăutarilor noştri, este reprezentată de trei străluciţi maeştri ai arcuşului : **Alexandru Ţitruş (0887)**, cel mai de seamă lăutar al Transilvaniei zilelor noastre, moldoveanul **Ion Drăgoi (0776)** şi bucovineanul **Alexandru Bidirel (0993)** ; li se alătură un interesant disc intitulat : **Violonişti din Transilvania (0931)**, cîntat de **Gheorghe Covaci-Cioată, Hendric Iorga**, fraţii **Radu şi Ilie Vincu** şi **Gheorghe Rada** (vioară cu goarnă). T a r a g o t u l (sau t o r o g o a t a, cum îi spun bănăţenii) şi o b o i u l sînt animate de **Dumitru Fărcaş (0896)**, o faţă a discului fiind cîntată din taragot, iar cealaltă din oboi. T r o m p e t a, care a pătruns încă din veacul trecut în patrimoniul instrumentelor muzicale populare şi pe care instrumentiştii noştri o mînuiesc într-o manieră specifică, proprie intonaţiilor populare, adesea cu o nebănuită virtuozitate, este prezentă prin **Constantin Gherghina (0933)**. I-am lăsat la sfîrşit pe cei trei instrumentişti de mare talent, adevăraţi ,,oameni-orchestră", care însufleţesc cu egală măiestrie mai multe instrumente : **Ion Lăceanu** din Săceni — Teleorman : *fluier, caval, ocarină, solz de peşte, două paie* (aerofon făcut din paie de ovăz, cu ancii similare cu cele ale cimpoiului, o ţeavă cu găuri pentru degete şi cealaltă de ison, fără găuri) şi *cimpoi* **(0802)**, **Nicolae Pleşa (0992)**, de fel din Laloşu — Vîlcea : *fluier, fluier gemănat, ocarină, cimpoi, două paie, ,,bîrzoi"* (aerofon cu ancie ca a cimpoiului), *,,dudă"* (aerofon cu ancie ca cea a clarinetului) şi *drîmbă*, şi **Silvestru Lungoci (01023)** din Horodnic de Jos — Suceava : *fluieraş moldovenesc, fluier mare moldovenesc* (fluiere cu şase găuri pentru degete, cu ţeava complet deschisă la amîndouă capetele), *tilincă* (fluier mare cu ţeava complet deschisă la amîndouă capetele, fără găuri pentru degete), *nai* (instrument dispărut din Moldova şi Bucovina, reintrodus de solistul nostru) şi *cimpoi*. Datorită cuprinsului, amintim aci şi discul **Instrumente folclorice (0431)**, apărut şi el în seria ,,Întîlnire cu România", cu piese instrumentale înregistrate de la **Gheorghe Zamfir** (*nai*), **Dumitru Zamfira** (*fluier*), **Marin Chisăr** (*cimpoi*), **Ion Milu** (*taragot*), **Ion Şerban** (*cobză*), **Toni Iordache** (*ţambal*), **Florea Cioacă** (*vioară*) şi **Gheorghe Rada** (*vioară cu goarnă*).

★

Discurile LP închinate virtuozilor bătrînului nai s-au îmbogăţit cu încă trei. Cel dintîi este cîntat de **Damian Luca (01057)**. Nepot şi învăţăcel al lui Fănică Luca, el şi-a făcut un bun nume atît în ţară, cît şi în străinătate. Discul de faţă — cel dintîi LP al său, editat în ţară — cuprinde o selecţie de doine, cîntece şi jocuri din repertoriul său, 12 piese cu totul. Dintre ele, găsesc demn de pomenit două interesante fantezii pe teme populare : ,,Ca din tulnic" şi ,,Doină din Carpaţi", un frumos cîntec din repertoriul lui Fănică Luca : ,,La casa cu trestioară", ,,Mărie, Mărie", un frumos cîntec liric (altul decît cel îndeobşte cunoscut cu acest titlu), jocul ,,Hangul" şi ,,Repezita", o sîrbă iute, cîntată cu o prodigioasă staccatură. Îl acompaniază propria sa orchestră de muzică populară. Prezentarea discului o iscăleşte Harry Brauner. Al doilea disc recent apărut este consacrat naistului **Nicolae Pîrvu (01076)**. Elev şi el al lui Fănică Luca, solist al unui ansamblu craiovean după terminarea şcolii, iar din 1968 solist al Ansamblului ,,Perinița", l-au consacrat o seamă de răsunătoare turnee peste hotare. Discul său cuprinde aşijderea 12 piese, parte oltenești — parte muntenești. Între ele o frumoasă ,,dragoste" munteneasă : ,,Ca pe luncă", ,,Rustemul" şi ,,Alunelul aşezat", două viguroase jocuri ţărăneşti din Oltenia, provincia natală a solistului, ,,Săbărelul" , vestită şi inspirată cîntare a Bărăganului, melodia oltenească ,,Busuioc de la Plenița", parte doinită şi parte ritmată (împrumutată, cred, din repertoriul clarinetistului Iliuţă Rudăreanu), precum şi două inspirate cîntece : ,,Coborîi din deal în vale" şi ,,Pe deal pe la Drăgăneşti". Îl acompaniază Paraschiv Oprea, cu orchestra sa. Discul este prezentat de Iosif Herţea. În fine, al treilea disc nou ieşit, totodată al treilea LP al solistului, este : **Radu Simion (01211)**. De astă dată e acompaniat de propria sa orchestră, pe care a fost încuviinţat s-o numească ,,Orchestra Electrecord". (Ar fi fost poate mai indicat să fi fost numită : ,,Orchestra de instrumente muzicale populare a Casei de discuri Electrecord — România".) Este un disc reprezentativ al acestui valoros artist popular, unul din cei mai apropiaţi discipoli ai lui Fănică Luca, vrednic urmaş al acestuia. Radu Simion a cucerit o seamă de premii şi de trofee internaţionale, fermecînd iubitorii de cîntec popular din numeroase ţări din Europa,

Africa, Asia și cele două Americi. Acest remarcabil disc cuprinde 14 piese, cu grijă alese : un frumos cîntec liric muntenesc : ,,De dragoste", două inspirate doine cu caracter improvizatoric : ,,Ca la crîng" și ,,Doina de la Rucăr", cîntecul ,,Du-te, neică, și te culcă", cunoscutul și apreciatul cîntec ,,Dorul meu e numai dor" și nouă jocuri. Între acestea, atrag atenția prin ritmica lor particulară : ,,Șchioapa" și ,,Ca-n Banat" prin ritmul lor șchiop, ,,Ca la Breaza" prin ritmul ei sincopat și ,,Brîul pe șase" prin structura lui din secțiuni de cîte trei măsuri binare, de unde i se trage și numele.

Al doilea LP al lui **Ion Lăceanu (01210)**, apărut de curînd, este o nouă și binevenită contribuție la cunoașterea instrumentelor muzicale ale poporului nostru. Ion Lăceanu a început prin a cînta din *fluier* (din fluierul comun, cu ,,dop" și șase găuri pentru degete, cunoscut pretutindenea, de-a lungul și de-a latul țării). La recomandarea lui Ionel Budișteanu a fost angajat în orchestra de muzică populară a Ansamblului ,,Perinița" din București. Aici și-a desăvîrșit măiestria și și-a lărgit instrumentarul : a început să cînte și din *cimpoi* (1957), din *caval* (1958), din *ocarină* (1962), din *pai* și din *solz de pește* (1965). A participat la un mare număr de turnee artistice în mai bine de 40 de țări, din patru continente, cu ansamblul din care făcea parte, dar și cu altele, între care cu formația vestită a lui Gheorghe Zamfir (1970—1972), iar din 1973 cu formația nu mai puțin faimoasă a lui Radu Simion. Noul său disc cuprinde 15 piese din folclorul muntenesc și oltenesc, dintre care cinci sînt cîntate din *caval*, șase din *fluier* și cîte una din *ocarină*, *cimpoi*, *pai* și *solz de pește*, toate cu egală măiestrie. Este un disc care încîntă pe oricine-l ascultă. Din păcate, plicul discului lasă mult de dorit din punctul de vedere al înfățișării grafice. Bine gîndit, el a fost realizat de Întreprinderea poligrafică ,,Bucureștii-Noi' sub orice critică. (De altmintrelea, înfățișarea grafică a plicurilor cu muzică populară a început, de la o vreme încoace, să lase de dorit. Cred că este firesc să se pretindă ca discurile destinate în primul rînd străinătății să fie și din acest punct de vedere la înălțimea celor mai bune realizări grafice străine, cu atît mai mult cu cît calitatea înregistrărilor și a gravurii a atins, cum am mai arătat, cei mai înalți parametri ai exigențelor tehnicii moderne.)

Numărul soliștilor în stare să cînte cu meșteșug din mai multe instrumente muzicale populare a sporit cu discul **Constantin Chisăr (01140)**. De fel din Goicea Mare (Dolj) el este unul din marii virtuozi ai *fluierului*. S-a evidențiat la mai multe concursuri și festivaluri naționale și internaționale. Discul de față ni-l prezintă și ca foarte bun solist din *caval*, *ocarină* și *cimpoi*. Cele 16 piese cîte se află gravate pe cele două fețe ale discului — o selecție judicios alcătuită din folclorul oltenesc — sînt cîntate din *caval* (șapte piese), din *fluier* (trei piese), din *ocarină* (trei piese) și din *cimpoi* (trei piese). Trei din ele : ,,Doina lui Șarpe", ,,Doina oltenească" și ,,Doina de la Bîrca", sînt cîntate, rînd pe rînd, din cimpoi, ocarină și caval fără nici un fel de acompaniament. Se dă astfel prilej solistului să-și desfășoare nestingherit măiestria în interpretarea acestori cîntări, la obîrșie de formă liberă-improvizatorică, relevînd în plinătatea ei substanța monodică a doinelor noastre. Cîntări de largă respirație melodică, cîntece ,,lungi", ,,îndelungate" sau ,,prelungi", cum le numește poporul care le-a creat, doinele sînt parcă făcute anume ca să viețuiască fără artificiile unor voci însoțitoare, care riscă de cele mai multe ori să le umbrească și să le îngreuneze melosul lor specific, să le împietrească forma. Celelalte piese : un cîntec și douăsprezece jocuri, între care ,,Mîndrele", ,,Rustemul de la Întorsura" și ,,Rustemul din Goicea", cu ritmica lor pregnantă, sînt acompaniate cu multă înțelegere și discreție, în cel mai bun stil, de Orchestra lui Paraschiv Oprea. Explicațiile necesare unei bune înțelegeri a celor înregistrate au fost scrise de Iosif Herțea.

Vioara a pătruns demult în lumea instrumentelor muzicale ale poporului nostru. Din veacul al XVIII-lea este aproape nelipsită din mîna muzicanților populari, care s-au priceput să-i adapteze o tehnică specifică, pe potriva cerințelor cîntecului popular. Tehnica empirică a lăutarilor noștri ajunge nu o dată să epuizeze toate resursele instrumentului, îmbogățindu-i mijloacele de expresie prin fel de fel de artificii, punîndu-l cît mai deplin în slujba intonațiilor populare. Toate acestea sînt sugestiv ilustrate de discul lui **Mihai Botofei (01101)**, al cărui stil violonistic, riguros autentic, cuprinde și o seamă de artificii întîlnite doar la marii virtuozi. Acompaniamentul Orchestrei lui George Sîrbu, un talentat muzician din Țara de Sus, sprijină și subliniază autenticitatea melodiilor însuflețite de ,,scripcarul" nostru, un buchet bogat de melodii moldovenești din părțile Neamțului, ținutul său de baștină. Dintre cele 19 piese cîte se află imprimate pe cele două fețe ale discului, doine, cîntece și jocuri, menționăm : ,,Jocul ursului" și ,,Căiuții", melodii ale obiceiurilor de Anul nou, un interesant ,,Jumătate de joc", dans specific Moldovei, alcătuit din două mișcări contrastante, un frumos cîntec de nuntă în ritm șchiop de trei timpi, al treilea cu ceva-ceva mai lung, și o impresionantă ,,Baladă moldovenească", cîntată fără vreun acompaniament. Prezentarea muzicologică a discului este scrisă de Constantin Gh. Prichici.

Prin înregistrările care o alcătuiesc, ,,Rencontre avec la Roumanie" (Întîlnire cu România) și-a propus să parcurgă diferite vetre folclorice ale țării, îndeosebi cu ajutorul unor genuri de largă accesibilitate : doine, cîntece, cîntece de joc și jocuri în primul

rînd, în interpretarea unor soliști de talent și a unor formații muzicale de certă valoare. Au apărut discurile : **Maramureș I (0878)**, **Maramureș II (0891)**, **Sălaj (0750)**, **Bihor (0997)**, **Banat (0751)**, **Caransebeș (0932)**, **Oltenia (0890)**, **Gorj (0803)**, **Bucovina I (0963)** și **Bucovina II : Din folclorul obiceiurilor (0994)**.

Serie de prestigiu, „Întîlnire cu România" s-a îmbogățit cu un nou disc închinat folclorului specific Țării de Sus : **Bucovina III : Dansuri (01058)**, cu un total de 19 jocuri bucovinene în interpretarea orchestrei de muzică populară a Ansamblului „Ciprian Porumbescu" din Suceava și a principalilor ei soliști instrumentiști : Silvestru Lungoci (fluier), Ion Uță (clarinet), Alexandru Havriliuc (trompetă) și Nicolae Păsnicuțu (cobză). Cinci dintre jocuri ne înfățișează și ambianța sonoră pe care o alcătuiesc pașii și strigăturile dansatorilor. Simpla înșirare a cîtorva din titluri este edificatoare asupra bogăției coregrafice din partea locului : „Corăbeasca", „Trilișeștii", „Arcanul", „Roata", „Bătrînească", „Țărănească", „Pe bătute", „Pădurețul", „Cioful". Titlurile sînt întregite cu localitățile sau zonele în care jocurile se dansează sau de unde au fost învățate : „Trilișeștii de la Mănăstirea Humorului", „Arcanul de la Cîmpulung", „Roata de la Vatra'Dornei", „Roata de la șes", „Hora mare a Cîmpulungului" ș.a.m.d. George Sîrbu, dirijorul orchestrei, este un bun cunoscător al folclorului muzical din partea locului. Cu multă pricepere el știe să sublinieze sensurile și valorile melosului local, parfumul său de autenticitate. Prezentarea a fost scrisă de Corneliu Dan Georgescu. Un alt disc al acestei serii este **Muntenia (01056)**, în interpretarea Orchestrei Paraschiv Oprea și a unui grup de reputați soliști : Irina Loghin și Benone Sinulescu (voce), Dumitru Zamfira (fluier, caval, ocarină), Damian Luca (nai), Gheorghe Udilă (clarinet), Ion Șerban (cobză) și Iani Marinescu-Ciuciu (țambal). Acest remarcabil disc prezintă iubitorilor de folclor nu mai puțin de 21 de piese. Menționăm o frumoasă și interesantă variantă a „Cîntecului lui Gheorghilaș", al cărei subiect se leagă de Munții Buzăului, în interpretarea Irinei Loghin. O acompaniază cuminte o vioară și o cobză, orchestra intervenind abia spre sfîrșit, cînd tensiunea dramatică a baladei este în culme. Între jocuri, care predomină, se numără : „Brîul pe șase", Brîul pe opt", „Brîul fetelor", „Fedeleșul fetelor", mai multe „Breze" (între care „Breaza lui Matache", cîntată altădată de acest vestit lăutar al Argeșului), mai multe „Sîrbe" și cîteva „Hore". Transilvania este prezentă prin **Valea Someșului (01104)**, în interpretarea Orchestrei George Vancu și a cîtorva soliști din partea locului : Ion Fărcaș (fluier, caval, ocarină), Ion Sabadîș și Iosif Ghemant, doi cunoscuți „ceterași" de pe Someș (vioară), Mia Dan și frații Ion și Augusin Filip (voce). Alături de piese bune, frumoase și valoroase, ca de pildă : „De strigat din Leșul Ilvei" (vioară : Ion Sabadîș), „Românesc" și „Ardelean din Gherla" (vioară : Iosif Ghemant), cîntecul „De-ar ști, Doamne, cineva" (voce : Mia Dan) ș.a., întîlnim din păcate și o seamă de piese comune, unele complet lipsite de interes, ca de pildă : „Doină din Năsăud" o pastișă pastorală, cîntată pe deasupra din cavalul obișnuit (cu dop și cinci găuri), instrument netipic în Transilvania, „Bărbuncul din Gherla", „Învîrtită din Gherla", o melodie de largă circulație (la obîrșie pe cît se pare „Joc de doi bănățean"), „Bărbuncul din Năsăud" melodie pe cît de cunoscută, pe atît de neinteresantă, cîntecul „Mînca-te-ar focul, drăguț" netipic pentru muzica populară românească ș.a. Cred că se impune reeditarea acestui disc cu îmbunătățirile care se impun : folclorul de pe Someș, deosebit de interesant, de frumos și de variat, trebuie prezentat la înălțimea valorii sale. Prezentarea discului a fost scrisă de Dumitru Vârtic de la Radio— Cluj-Napoca.

O interesantă serie de discuri are ca obiect prezentarea unor Ansambluri folclorice românești. Au apărut pînă acum discurile închinate ansamblurilor **Rapsodia Română (0752)**, **Ciocîrlia I (0853)**, **Ciocîrlia II (0879)**, **Perinița (0702)** și **„Frunză verde" (0829)**.

Seria aceasta a fost îmbogățită cu discul nou apărut : **Ansamblul folcloric „Maramureșul" (01059)**, de fapt orchestra de muzică populară a Ansamblului cu același nume din Baia Mare, cu principalii ei soliști instrumentiști : Dumitru Dobrican (fluier, taragot), Augustin Roman, Augustin Cosma, Vasile Serasz și Alexandru Iancu (vioară). Dirijor : Alex andru Viman. Ansamblul a întreprins o serie de turnee în Uniunea Sovietică, Bulgaria, Iugoslavia, Portugalia etc. Materialul folcloric înregistrat se rezumă la cel specific Codrului și Țării Chioarului. Remarcăm o suită de dansuri așa cum ele se înșiruie în partea locului : „De început", „Românesc", „Boieresc" și „Scuturat". Melodiile sînt alese cu grijă, iar acompaniamentul păstrează în bună măsură o atmosferă rustică. Prezentarea a fost scrisă de Ștefan Cărăpănceanu. Alt disc recent apărut este : **Orchestra folclorică românească Benone Damian — Nicolae Pîrvu : nai (01209)**. Întemeiată în 1968, mica orchestră de muzică populară a lui Benone Damian a devenit celebră în urma unor turnee în Elveția, Franța, Republica Federală Germania, Republica Democrată Germană, Luxemburg, Olanda, Suedia, Canada și Statele Unite ale Americii. Benone Damian (vioară, acordeon), Nicolae Pîrvu (nai), Gheorghe Popa (caval, cimpoi, taragot), Ion Cîrstoiu (fluier, clarinet) și Ion Miu (țambal) cîntă cu nerv și strălucire o seamă de melodii cunoscute, de largă circulație, pe care le știu de la diverși alți soliști ai muzicii noastre populare. Este o consecință a faptului că acești înzestrați muzicanți s-au rupt cam prea de mult de viața folclorică propriu-

zisă și din această pricină nu au posibilitatea să-și primenească repertoriul. Prezentarea discului a făcut-o Vasile Mereuță.

În ultimul trimestru al anului 1976, Casa de discuri Electrecord a lansat o nouă serie de discuri, în atenția străinătății, intitulată N u n t a l a r o m â n i. Au fost editate și în trecut discuri cu cîntece de nuntă, bunăoară discul **Justina Bălușeanu : Cîntece de nuntă (EPD 1174)** sau discul **Maria Peter : Cîntece de nuntă de pe Valea Someșului (EPE 805)**. De astă dată este însă vorba de o serie întreagă anume destinată obiceiurilor de nuntă. Este începută de discul : **Nunta la români, Nr. 1, Sălaj (01214, 01215)**. Cele două discuri fixează atmosfera sonoră a unui întreg spectacol realizat de Ansamblul „Meseșul" din Zalău, sub îndrumarea și conducerea artistică a lui George Mițin-Vărieșescu. Înregistrările urmează cadrul scenariului, secționat în următoarele părți : 1. *Chemarea la nuntă*, 2. *La chiperi*, 3. *Sosirea la nuntă*, 4. *Plecarea la cununie*, 5. *Venitul de la cununie*, 6. *La masă* și — ca la orice spectacol — 7. *Final*. Cîntece și dansuri rituale-cermoniale, orații și felurite cîntece ocazionale se împletesc într-un tot pitoresc. Acestea din urmă sînt cîntece de joc sau jocuri cărora li s-au potrivit ad-hoc felurite vorbe în legătură cu nunta, cu nuntașii. Asemenea cîntece ocazionale au apărut în vremea din urmă în toate ținuturile țării, odată cu obiceiul de a angaja să cînte la nunți — îndeosebi la nunțile „cu dar" — cîntăreți cît mai cunoscuți, cît mai renumiți. Lor, în primul rînd, li se datorește apariția acestei noi categorii de cîntece ocazionale de nuntă. Soliști : Ileana Domuța, Leontina Gavriluț, Ana Hossu, Grigore Ignat, Elena Moldovan, Vasile Moldovan, Pavel Păușan, Domnița Săbăduș (voce), Emil Barz, Hendric Iorga (vioară) și George Mițin-Vărieșescu, totodată dirijorul orchestrei (taroste). Se vor edita în viitor alte discuri cu folclorul specific nunților țărănești, după un plan care tinde să cuprindă toate vetrele folclorice ale țării.

★

Discul **Domnica Trop : Seara cînd răsare luna (01055)** este un adevărat eveniment editorial. Țărancă din Izverna (Mehedinți), ea cîntă în cel mai neaoș stil un încîntător repertoriu muzical, propriu ținutului ei de baștină și în parte ținuturilor bănățene învecinate : comuna Cornereva cu cele 39 de sate ale ei. Discul cuprinde 10 piese : patru cîntece-doinite specifice locului, o horă și cinci sîrbe de tip gorjenesc, integrate stilului local, îndeosebi prin interpretare. Două din cîntece sînt fără acompaniament : „ Mărie, Mărie" și „Nu te mai pot iubi, lele", iar celelalte două sînt acompaniate doar de zumzetul molcom al cobzei : „Fir-a naibului de deal" și „Dă-mi, Doamne, zile mai multe" ; la acesta din urmă intervine și un fluier, care intonează interludiile. Lui Paraschiv Oprea nu i-a fost deloc ușor să o acompanieze pe Domnica Trop, neobișnuită să cînte cu orchestră. Talentatul dirijor mi-a povestit cum, la un moment dat, Domnica l-a apostrofat : „Mai stai odată locului, nu mai da atîta din mîini, că mă încurci!" De aceea s-a străduit să o lase să cînte cît mai în voie, lăsînd la o parte orice acompaniament sau reducîndu-l la minimum, în cazul cîntecelor tărăgănate. Cele 10 piese, din discul **Angelica Stoican : Neică, dorurile tale (01207)**, aparțin aceleiași zone folclorice, solista fiind și ea din partea locului. Evidențiată prin concursul „Floarea din grădină" al Televiziunii noastre, ea valorifică cu convingere frumusețile folclorului pe care l-a învățat în comuna natală și în împrejurimi. Ca și Domnica Trop, ea interpretează patru cîntece-doinite, o horă și cinci sîrbe. Folclorul oltenesc este prezent și în discurile : **Maria Ciobanu : Între Jiu și-ntre Olteț (01022)** și **Maria Ciobanu : În vale la noi la Olt (01168)**. Cu glasul ei ca de cleștar, cu un timbru particular deosebit de fericit, într-un admirabil stil țărănesc, propriu folclorului oltenesc, ea ne prezintă de fiecare dată un repertoriu bogat și variat, cu multă grijă ales. Cel dintîi disc ne prezintă un vechi cîntec din partea locului : „Lie, ciocîrlie", într-o variantă proprie, care constituie o adevărată probă de bel-canto țărănesc. Alături de melodii vechi ca acesta, cîntate întotdeauna cu participare creatoare, Maria Ciobanu cîntă și din sîrbele și horele oltenești care abia au „ieșit". Uneori le împodobește cu ingenioase artificii ale cîntării noastre populare : sîrbele „Du-mă, Ioane, în Bălcești" și „Mîndro,-n Lunca Banului", din primul disc, le dîrlăiește pe alocurea (dîrlăitul fiind o specie de cîntare vocală ce tinde să imite glasul unor instrumente). Cele 13 piese gravate pe primul disc (două cîntece-doinite, un cîntec ocazional de nuntă, patru cîntece ritmate, o horă și cinci sîrbe) sînt acompaniate cu discreție și nerv de Orchestra Victor Predescu, iar cele 12 piese gravate pe al doilea disc (o doină, o doină-cîntec, opt cîntece cu acompaniament ritmat și două sîrbe) sînt acompaniate de Orchestra Paraschiv Oprea. Alt disc bun cu folclor oltenesc este : **Filofteia Lăcătușu : Jiule, pe malul tău (01097)**. Cuprinde 11 piese : două cîntece de stil vechi cu unele elemente de doină (al doilea, „Mài, neicuță dragă", este un interesant cîntec pe versuri pentasilabice), șase sîrbe și trei hore. Acompaniază Orchestra Paraschiv Oprea. Discul **Ileana Greculescu : Gilort, apă cunoscută (01139)** ne prezintă o cîntăreață mai puțin cunoscută. Cu voce plăcută, frumos timbrată și într-un stil bun, ea cîntă un repertoriu bine echilibrat, alcătuit din cunoscutele și vestitele sîrbe și hore gorjenești. Mai întîlnim o frumoasă doină din repertoriul Mariei Lătărețu : „Sus în deal pe poieniță", un cîntec parte doinit — parte ritmat,

variantă a binecunoscutului cîntec ,,Gheorghe, Gheorghe" și un cîntec ocazional de nuntă : ,,Brăduleț crescut pe munte". O acompaniază Orchestra Paraschiv Oprea. **Ionela Prodan : Uite dorul, trece dealul (01099)** este un nou LP al acestei cunoscute și apreciate soliste. Deși ea dovedește o mare predilecție pentru doine și pentru cîntecele-doinite, pe care le cîntă cu evidentă participare afectivă, discul de față cuprinde doar hore și sîrbe, cu excepția a două ,,balade", în realitate doine lirice (a doua cu text haiducesc). Ar trebui mai multă grijă în privința titlurilor, spre a nu se contribui și pe această cale la sporirea confuziei, și așa destul de mare în această privință. Trebuie spus că Ionela Prodan este viu preocupată de a-și îmbogăți și primeni repertoriul cu piese valoroase de pe meleagurile Olteniei natale. **Maria Cornescu și Nelu Bălășoiu : Gorjule, plai însorit (01100)** prezintă de astă dată un mănunchi de 12 cîntece în dialog, mai toate ritmate (hore și sîrbe). O singură excepție : ,,Strigă mîndra la neica", o variantă frumoasă a baladei despre sora otrăvitoare. Acompaniamentul este susținut de Orchestra Paraschiv Oprea. **Matei Constantin : De prin sate și vîlcele (01098)**, cu glas subțirel și dulceag, uneori puțin nazal, dar într-un stil bunicel, ne cîntă un repertoriu muzical comun. Solistul ne mărturisește că : ,,*De prin sate și poiene / Culeg cîntecele mele / Și le cînt cu-atîta dor, / Pe placul oltenilor ...*". Am prefera să culeagă și să cînte — oltenilor și altora — melodii și poezii autentice, în locul unor ,,făcături" de acest soi. Am fi mai cîștigați ! L-a acompaniat și pe el Paraschiv Oprea cu orchestra sa.

Repertoriul muzical pe care-l cultivă Ion Dolănescu este parte oltenesc — parte muntenesc. Noul său LP : **Ion Dolănescu : Balade și cîntece din Țara Novacilor (01096)** este un disc excepțional prin cuprinsul său : două balade, două doine, patru doine ,,de dragoste", un cîntec ritmat (iamb + piric) și o sîrbă. L-a acompaniat cu înțelegere și în stil Orchestra Florian Economu. Străduințele acestui deosebit de talentat și de îndrăgit solist al muzicii noastre populare de a-și îmbogăți fără preget repertoriul, abordînd și genuri mai rare, ca bunăoară balada, sînt mai mult decît lăudabile. Interesul mare cu care publicul a întîmpinat acest valoros disc trebuie să-i fie îndemn să continue, scoțînd la lumină și punînd în circulație și alte cîntări frumoase, pe nedrept date uitării. Este o pildă pe care ar trebui s-o urmeze și alți soliști de muzică populară, simțindu-se obligați să valorifice și tezaurul clasic de inestimabile valori al cîntecului nostru popular. **Benone Sinulescu : Cînd eram în satul meu (01021)** prezintă în acest nou LP un mănunchi de 14 cîntece, mai toate de stil nou. Uniformitatea pe care o produce acompaniamentul lăutăresc, rezumat aproape invariabil la țiituri de horă sau de sîrbă, este în oarecare măsură înlăturată prin ingeniozitatea și fantezia de care dă dovadă Paraschiv Oprea, dozîndu-și cu meșteșug instrumentele care-i alcătuiesc orchestra. Între aceste cîntece de stil nou se află și unul a cărui melodie este țesută pe canavaua ritmului giusto-silabic : ,,Maica m-a făcut pe mine", iar alături de acesta un cîntec parte doinit — parte ritmat, într-un mers iambic aproape riguros : ,,I'auzi cum mai cîntă cucul". Discul **Ileana Sărăroiu (01053)** ne prezintă un repertoriu muntenesc comun. Calitățile sale vocale și interpretative sînt mai pe potriva cîntecelor de petrecere și a romanțelor, pe care le cîntă cu participare și cu acel patos care le este propriu.

Banatul este înfățișat prin discul **Mariana Drăghicescu (01060)**. De fel din Cornereva (Caraș-Severin), ea ne prezintă de astă dată un singur cîntec-doinit din minunatul folclor al comunei natale : ,,Sus, sus, sus în furca Cernii". Încolo interpretează cu sensibilitate și într-un stil de cîntare neaoș bănățean alte patru cîntece tărăgănate și șapte cîntece de joc (trei ,,Brîuri", două ,,Ardelene", un ,,Joc de doi și Brîu" și o ,,Horă"). De remarcat că două din cîntecele-doinite alternează cu melodii de dans (,,Horă" într-un caz și ,,De doi", în celălalt). Meșteșugul vocal al Marianei Drăghicescu îi îngăduie să țeasă migăloasa horbotă ornamentală a cîntecelor tărăgănate din partea locului și să interpreteze cu voioșie cîntecele de joc. O acompaniază frumos Orchestra George Vancu.

Folclorul specific din Crișana ne este împărtășit de discul **Florica Duma : Fetele din Lăzăreni (01102)**, cu cele 12 piese ale sale : trei cîntece tărăgănate și nouă cîntece de joc (două în ritm de ,,Poargă", cinci în ritm de ,,Pe picior" și două în ritm de ,,Ardeleană"). Cîntecul de stil vechi ,,La Lupoaia-ntre hotare" este cîntat fără acompaniament ; introducerea și interludiile le cîntă o vioară singură. Confruntarea melodiilor imprimate pe discul de față cu notațiile cunoscutului folclorist arădean Ioan T. Florea, din frumosul volum, sugestiv intitulat *Drag mi-i cîntecul și viața*, cu bogatul ei repertoriu, scos în 1975 de Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă al județului Arad, dovedește că solista noastră își trăiește cu intensitate muzica pe care o însuflețește. Departe de a fi identice, ele sînt variante, de vreme ce solista — aidoma înzestraților păstrători și totodată creatori populari — își recreează cîntecele ori de cîte ori le cîntă. A acompaniat-o, cu multă pricepere și cunoaștere a stilului din partea locului, George Vancu (și el din părțile Aradului), cu orchestra sa.

Frații Petreuș : Mîndruță de pe Mara (01213) ne bucură cu un frumos și autentic repertoriu muzical maramureșean, alcătuit din doine, cîntece-doinite, cîntece de petrecere și cîntece de joc, cu totul 18 piese. O față a discului este cîntată de Ion Petreuș, iar cealaltă de Ștefan

Petreuș, acompaniați de propriul lor taraf : la vioară Ștefan și la ,,zongoră" (cum e numită în graiul locului chitara), Ion. De fel din Glod (Maramureș), frații Petreuș sînt reprezentanții străluciți ai țăranilor-lăutari, care pot fi încă întîlniți ici-colo pe toate întinderea țării, cu osebire pe meleagurile Transilvaniei și ale Bucovinei. Muzica de nobilă și autentică obîrșie pe care o cultivă, ca și arta neaoș țărănească cu care o interpretează, împărtășind-o ascultătorilor, îi definește, așezîndu-i între cei mai înzestrați rapsozi ai cîntecului nostru popular. În mai puțin de un deceniu, ei au cîștigat o extraordinară popularitate. Sînt călduros apreciați nu numai în Maramureșul natal, nu numai în părțile imediat învecinate ale Transilvaniei, ci pe tot cuprinsul țării. (Îi apreciază și un număr din ce în ce mai mare de iubitori ai cîntecului popular de peste hotare.) Acest miracol l-au săvîrșit înaltele valori ale repertoriului lor muzical, puritatea și prospețimea lui, sinceritatea și măiestria spontană cu care-l însuflețesc, ca și marea frumusețe a poeziilor. Iată cîteva, citate din prezentul lor disc : *Cine-o zis horea dintîie! / Un pruncuț mic în fășîie : / L-o lăsat mă-sa dormind, / L-o aflat horea horind.* Sau : *Horile din astă lume / Știu că nu le-am pus eu nume. / Și pe mine m-o-nvățat, / Mama cînd m-o legănat.* Ori această minunată ,,Hore a frunzei verzi" : *Eu de-aicea nu mă duc, / Pînă nu mă duc la plug / Și atîta mi-oi petrece, / Pîn-oi vedea frunza verde ; / Eu de-aicea n-oi pleca, / Pînă nu-mi aud horea, / Că horea plugarului / Este glasul cucului, / Scîrțiitul plugului / Și-nfrunzitul codrului.* Ca să nu le citez decît pe acestea ! O noutate : două frumoase variante ale ,,Horei lungi" maramureșene, cîntate din fluier de Ion Petreuș, în cel mai curat stil tradițional. Varianta care deschide discul este acompaniată de zvonul argintiu al unei întregi colecții de clopote, pe care soliștii noștri le-au adus de acasă, dorind să închipuie sonor cioporul de oi care-l urmează pe păcurarul fluieraș. De aci și titlul acestei străbune doine : ,,Horă lungă ciobănească". Varianta cealaltă, care încheie discul, este lăsată doar pe seama fluierului și a isonului gutural caracteristic, care-l însoțește, dînd parcă relief cîntării. Alt disc cu folclor din părțile Maramureșului este : **Viorel Costin : Cine nu știe ce-i dorul (01103)**. Acompaniat de George Vancu și orchestra sa, tînărul solist (cel dintîi deținător al trofeului ,,Floarea din grădină", populara emisiune-concurs a Televiziunii noastre) cîntă alături de o seamă de cîntece maramureșene și cîteva cîntece a căror obîrșie trebuie căutată pe alte meleaguri, dar care s-au împămîntenit în partea locului.

Un deosebit de interesant disc ne prezintă 10 piese din dialectul muzical aromân. Este intitulat : **Muzică populară macedoromână — Grupul vocal ,,Fărșeroții" (01105)**. După datină, cîntecele fărșeroților (importantă ramură a macedoromânilor sau aromânilor) sînt polifonice : melodia o începe un solist urmat de un al doilea, care improvizează o contramelodie, în vreme ce corul ține isonul pe fundamentală. Acest interesant stil vocal polifonic este pe alocurea contaminat, în discul de față, de unele influențe eterogene, în speță paralelisme de terță, netipice. Dacă s-ar fi încredințat supravegherea acestor înregistrări unui specialist în materie, bunăoară folcloristul George Marcu, cel mai bun cunoscător al folclorului muzical aromân, asemenea neajunsuri ar fi fost lesne înlăturate, spre folosul tuturora.

Țară nouă, cîntec nou (EPE 01172) este destinat cîntecului de viață nouă. Cei douăsprezece interpreți : Anton Achiței, Mărioara Bălan, Maria Ciobanu, Mărin Cornea, Ion Cristoreanu, Ion Dolănescu, Irina Loghin, Maria Păunescu, Benone Sinulescu, Floarea Tănăsescu, Elisabeta Ticuță și Elena Zamfira, sînt acompaniați de Orchestra de muzică populară a Radioteleviziunii Române, dirijată de George Vancu și de Radu Voinescu, precum și de orchestra de muzică populară a Ansamblului ,,Ciocîrlia", dirijată de Ionel Budișteanu, Florian Economu, Costel Moisa și Paraschiv Oprea.

Nu pot încheia fără să aduc neprecupețite laude redactorilor Stela Nachi (realizatoarea celor mai multe din discurile de care m-am ocupat) și Ștefan Bonea, precum și maeștrilor de sunet ing. Erwin Șervan și Vasile Sibana, cu deosebire acestuia din urmă, tînăr dar priceput, fiindcă lui i se datoresc aproape toate discurile de care a fost vorba în cele de mai sus *.

---

* Nu am avut la îndemînă următoarele discuri : Irina Loghin (01138), Elena Merișoreanu (01141), Maria Butaciu (01142), Iosif Cioclodea (01143), Elisabeta Ticuță (01169), Sofia Vicoveanca (01170), Lucreția Ciobanu (01171), Benone Sinulescu (01206), Mărin Cornea (01208), Moldova I (01212) și Ansamblul folcloric ,,Crișana" (01216). Trag nădejde să mă ocup de ele cu altă ocazie, ca și de discurile ce vor apărea între timp.

MIHAI POP, PAVEL RUXĂNDOIU, *Folclor literar românesc*, București, Editura didactică și pedagogică, 1976, 366 p.

Studiile românești de cultură populară au intrat deja în etapa realizării unor sinteze asupra diferitelor componente ale sale, care să impună — pe baza analizei unui fond, reprezentativ de date — orientări și puncte de vedere originale, dar, mai ales, o concepție teoretică unitară. Este vorba deci de realizarea unor lucrări care, aprofundînd teoretic aceste domenii corelate ale creației tradiționale în sensul determinării originilor, trăsăturilor și căilor de evoluție comune, să depășească un anumit particularism disciplinar în sensul unei încadrări a lor într-o perspectivă etnologică (deci ca fenomene de cultură populară) și antropologică (deci ca fenomene social-culturale, în general).

Așadar, cu atît mai reprezentativă apariția acestei lucrări care își propune ca orientare teoretică de bază „investigarea folclorului ca fenomen de cultură populară" (p. 7), ceea ce face ca ideile sale principale să se impună unei discuții lărgite ce depășește cadrul strict al folcloristicii.

Ce înseamnă o abordare culturologică a fenomenelor folclorice? În primul rînd, „cercetarea relației dintre faptele de folclor în cadrul sistemului din care fac parte și în ansamblul vieții culturale a comunităților în care circulă, cu funcția lor în cadrul structurii sociale a acestor comunități". În al doilea rînd, examinarea *specificității actului folcloric ca fenomen cultural*, și credem că tocmai aici rezidă unul din meritele cele mai de seamă ale lucrării în discuție: investigarea *consecventă* a fenomenului folcloric din perspectiva unei axiologii culturale. Pornind de la cercetări din cele mai actuale în acest domeniu, se procedează la o definire a conceptului de „cultură populară" cu implicațiile sale generale. Dar aceasta face necesară, mai întîi, o definire a noțiunii de „cultură", concepută ca „sistem nou de semne care organizează funcția semiotică a mediului vital și-l face accesibil omului" (p. 38). Pe această bază se trece la determinarea conținutului specific al noțiunii de „cultură populară", atît în plan diacronic (prin raportarea sa la cultura primitivă), cît și sincronic (prin confruntarea sa cu formele culturale cu care a coexistat în anumite perioade istorice, pînă în contemporaneitate, deci, de exemplu, în raport cu cultura de mase). În sensul logicii acestui demers teoretic, raportării la genul proxim superior îi urmează diferențierile intrinseci, care încearcă, pornind de la compartimentarea tradițională dintre cultură materială și spirituală, o nuanțare a sa, mai ales prin detalierea mai precisă a conținutului acesteia din urmă în sisteme subadiacente de cunoștințe, credințe, obiceiuri și ceremonialuri, comportamente interindividuale și intergrup și, în sfîrșit, de manifestări literare, muzicale, de dans, de spectacol și gestică. În interiorul acestui sistem funcțional, se stabilește sfera folclorului, care cuprinde „totalitatea manifestărilor artistice aparținînd culturii spirituale a poporului" (p. 36). Așadar, în sensul aceleiași perspective axiologice, folclorul se definește, în primul rînd, prin valoarea sa artistică. De aici se ajunge, în mod firesc, la punctul terminus al acestei „cercetări sincretice", deci la delimitarea sferei și caracteristicilor literaturii populare, celulă individualizată a organismului cultural investigat, „mare capitol al acestei *totalități*" (sublinierea noastră — A.P.).

Delimitarea sa este operată, mai ales, prin stabilirea unor „trăsături specifice la nivelul culturii populare în ansamblu, deci și la nivelul literaturii populare" (p. 60). Este vorba de determinarea modalităților în care caracterele generale ale culturii populare se concretizează la nivelul folclorului, definite nu static, ci ca rezultat al unor raporturi procesuale. Astfel, caracterul tradițional se cristalizează în contextul raportului dintre tradiție și inovație, cel colectiv prin raportul dintre individ și colectivitate etc. În sfîrșit, pentru a duce și această definire operațională

pînă la termenii săi finali, legați, bineînțeles, de folclorul literar, sînt decantate și coordonatele sale structurale : caracterul formalizat, sincretismul funcțional etc.

Capitolul afectat ,,cadrului social al faptelor de folclor" rămîne consecvent aceleiași perspective teoretice, abordînd relațiile în sensul unei ,,integrări culturale", realizată concret la nivelul ,,grupurilor sociale ca medii folclorice" (p. 96) sau al structurii de rudenie (p. 104), prin intermediul unor norme sau al mecanismului sistemului de obiceiuri.

La capătul acestei introduceri teoretice, ne vom opri asupra unor considerații menite să interpreteze unele aspecte esențiale ale sale, dar, mai ales, să-i fixeze aportul specific nu numai în economia lucrării, ci în contextul ideatic al disciplinei. Într-adevăr, dincolo de unele rezerve pe care le-am putea formula [1], este necesară marcarea contribuției sale pe planul realizării unui *sistem teoretic* nu numai al folcloristicii, ci și al cercetărilor de cultură populară, în general. Deși în folcloristica românească, în tot cazul într-o măsură mai mare decît în etnografie, au existat, pe de o parte, preocupări de delimitare a sferei culturii populare cu compartimentările sale, iar pe de altă parte, de definire a folclorului și de tratare sintetică a sa, se poate spune că încercările de corelare a acestor direcții teoretice, sub forma unui sistem coerent, structurat pînă la nivelul tuturor straturilor creației tradiționale, s-au impus mai puțin atenției. Tocmai în această direcție se realizează, după părerea noastră, contribuția esențială a volumului în discuție, care, pornind de la o bază ideatică și informațională solidă, sprijinită pe aplicarea celor mai fecunde teorii actuale, corelează organic componentele majore ale folclorului românesc într-o perspectivă culturologică.

În ceea ce ne privește, nu intenționăm o prezentare detaliată a conținutului de date a capitolelor privitoare la fiecare categorie folclorică [2] (aspect care va intra desigur în atenția specialiștilor domeniului), ci, în intenția antrenării unei dicuții mai largi, cu semnificație pe planul etnologiei ca știință a culturii populare, în general, vom mai încerca să surprindem concretizarea unora din ideile relevate la nivelul anumitor ,,texte, acte și fapte" folclorice.

Acești termeni, în jurul cărora se organizează materialul analizat de lucrare, se leagă de o altă direcție de interpretare a sa. Este vorba de abordarea folclorului ,,în cadrul unei teorii semiotice generale", deci ca proces de comunicare, tendință ce decurge, în mod firesc, din însăși perspectiva integrării sale culturale : ,,orice act folcloric este un fapt de cultură și orice fapt de cultură presupune un schimb ; este deci un act de comunicare". Pe de altă parte, această interpretare este reclamată și de dezideratul constituirii unui sistem teoretic general al culturii populare și al sferelor sale adiacente, înlesnind deci atît ,,cunoașterea funcțiilor interne a faptelor cercetate", cît și ,,cuprinderea coerentă a folclorului într-o viziune totală" (p. 113).

Aplicațiile teoriei comunicației în sfera culturii populare reprezintă o preocupare de mare actualitate, dezbătută, din păcate, destul de sporadic la noi. Ele au adus după sine o anumită dinamizare a investigațiilor din acest domeniu, tinzînd să impună, alături de noțiunea de ,,structură", pe aceea mai funcțională de ,,act". Însă, după părerea noastră, accentul s-a pus mai ales pe analiza procesului de transmitere și mai puțin pe fenomenul de ,,creație în circulație". În bună măsură, acest deziderat este realizat de volumul în discuție, care, investigînd actul folcloric ca un proces de continuă actualizare, mijlocit de triada performer (transmițător) — referent—beneficiar (destinatar), la nivelul concret al fiecărui gen folcloric în parte (amintim, în acest sens, pertinentele analize semiotice ale colindelor — p. 137—139, ale poeziei de incantație — p. 164—165), contribuie la conturarea unei imagini mai organice a procesului comunicării folclorice.

Deși conținutul capitolelor afectate diferitelor genuri folclorice necesită, fără îndoială, o discuție aparte, nu putem trece cu vederea apreciabilul lor conținut informațional, care, deși selectiv, include, atît pe planul cuprinderii de date cît și teoretic, ceea ce este cu adevărat reprezentativ, astfel încît se poate spune că lucrarea depășește oricum specificul unui curs universitar, căpătînd profilul unui tratat de folcloristică. În același timp, trebuie amintite unele argumente originale, referitoare fie la caracterele specifice ale folclorului românesc (ca, de pildă, laicitatea sa), fie la interpretarea unor cristalizări ale sale de mare valoare etică și estetică (mitul ,,marii treceri", ca și cel mioritic).

---

[1] În ceea ce ne privește, în sensul unor considerații actuale ale filozofiei culturii, opiniem că dihotomia ,,cultură—civilizație" poate contribui într-o măsură mai nuanțată decît aceea ,,cultură materială—cultură spirituală" la o interpretare organică și a domeniului ce ne preocupă (cf. Alexandru Popescu, *Perspective antropologice în cercetarea culturii și civilizației populare*, în ,,Revista de etnografie și folclor", XXV (1970), nr. 1, p. 74—75).

[2] Aceste capitole sînt următoarele : ,,Poezia de ritual și ceremonial", ,,Literatura aforistică și enigmatică", ,,Proza populară", ,,Cîntecul epic", ,,Cîntecul liric și strigăturile".

Prin perspectivele metodologice şi teoretice oferite nu numai folcloristicii, ci şi etnologiei româneşti în general, volumul ale cărui coordonate generale am încercat să le discutăm ne face să aşteptăm cu tot mai multă încredere seria marilor corpus-uri şi lucrări de sinteză asupra culturii noastre populare.

Alexandru Popescu

PAUL SIMIONESCU, PAUL CERNOVODEANU, *Cetatea de scaun a Bucureştilor. Consemnări, tradiţii, legende*, Bucureşti, Editura Albatros, 1976, 118 p.

Lucrarea, apărută în colecţia „Memoria pămîntului românesc", reia, pe noi baze ştiinţifice şi metodologice, ideea scrutării în îndepărtata istorie a începuturilor oraşului Bucureşti. Meritul lucrării rezidă cu deosebire în metoda ştiinţifică — directoare — propusă: analiza tematică a fost concepută în manieră interdisciplinară, urmărindu-se îmbinarea perspectivei istorice cu cea etnologică. Din acest punct de vedere, din perspectiva impactului istoriei cu etnologia în studierea anumitor aspecte din trecutul poporului nostru, lucrarea reprezintă, pentru cei doi autori, o continuare a unor preocupări mai vechi. Autorii nu intenţionează să întocmească „o nouă istorie" (p. 15) a oraşului Bucureşti (aceasta a fost făcută în lucrări de incontestabilă valoare — care privesc fie explorările de ordin arheologic, fie istoria medievală sau modernă a aşezării —, dintre care nu pot fi omise, în primul rînd, monografiile de prestigiu semnate de I. Ionescu-Gion, N. Iorga şi C.C. Giurescu). Dorinţa autorilor lucrării de faţă a fost să sugereze mai cu seamă idei noi, necesare atît investigaţiei istorice, cît şi celei etnologice a problemei. Lucrarea ar fi cîştigat poate mai mult, în sensul aprofundării analizei ştiinţifice, dacă completarea informaţiei istorice cu cea etnologică s-ar fi făcut simultan, fără a se împărţi materialul în două capitole distincte, unul cu pregnant caracter istoric, celălalt cu pregnant caracter etnologic.

Avînd în vedere faptul că rezultatele arheologiei medievale referitoare la anumite etape din istoria oraşului sînt în genere mai bine cunoscute, că atestările documentare sînt puţin numeroase, iar planurile şi hărţile oraşului apar tîrziu, abia spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea, autorii apelează cu precădere la informaţiile lăsate de călători străini ce au trecut prin ţările române, începînd din secolul al XVI-lea pînă spre prima parte a celui de-al XIX-lea. Pentru o mai clarificată detaşare a lor, aceste informaţii sînt confruntate adeseori în cadrul lucrării cu unele izvoare interne (documente, cronici), ce întregesc, printr-un surplus de informaţie, relatările menţionate.

Trecerea în revistă, cu un oarecare exces de scrupulozitate, caracteristică formaţiei de istorici a autorilor, a consemnărilor rămase peste timp de la aceşti peregrini constituie primul capitol al lucrării. Găsim aici, alături de nume cunoscute — cum ar fi Franco Sivori, Pavel din Alep, Ewliya Celebi sau Antonmaria Del Chiaro — , şi nume mai puţin cunoscute, dar ale căror referiri la cetatea Bucureştilor constituie, fără îndoială, puncte de lumină în negura îndepărtatelor începuturi. În acest sens trebuie să remarcăm inserarea unui document inedit, descoperit relativ recent în arhivele din Alba Iulia, care atestă prezenţa în Transilvania la 1759 a misionarului catolic Blasius Kleiner, al cărui memorial de călătorie, păstrat în copie la noi în ţară (originalul se găseşte la Biblioteca de stat Szechenyi din Budapesta), este o foarte amănunţită sursă de informaţii asupra ţărilor române în genere şi privind cetatea de scaun a Bucureştilor în mod particular. Textul lui Blasius Kleiner reprezintă prima atestare documentară a legendei despre întemeierea cetăţii lui Bucur, dovedind că această legendă circula cu cel puţin o jumătate de secol înaintea consemnării comunicate de consulul britanic W. Wilkinson (text publicat în 1820 la Londra).

În plus, pornind de la ideea judicioasă că circulaţia producţiilor orale precedă cu mult consemnarea lor în scris, autorii consideră că, în fapt, legenda lui Bucur are o vechime cu mult mai mare decît data consemnării lui Blasius Kleiner şi, ca atare, ea nu poate fi în nici un caz creaţia unor cărturari „romantici" din secolul al XIX-lea, aşa cum dealtfel s-a încercat în mai multe rînduri să se acrediteze de istoriografia mai veche.

Partea a doua a lucrării completează, prin analiza unor legende şi balade, informaţiile cu caracter istoric din primul capitol. Se acordă atenţie cu precădere legendei lui Bucur, rămasă peste veacuri, ale cărei semnificaţii pentru cultura noastră sînt subliniate de autori.

Apelînd la argumentele — nu lipsite de interes — oferite de studierea unor toponime sau de unele analize semantice, autorii încearcă să aducă noi precizări cu privire la numele și, implicit, originea așezării. În acest context ar fi fost poate util ca autorii să fi luat în discuție unele opinii și teorii privind „eroul eponim", opinii și teorii semnificative pentru acest gen de analize. (A se vedea, de pildă, din acest punct de vedere: N. Iorga, *Développement de la question rurale en Roumanie*, Iași, 1917, sau H. H. Stahl, *Ipoteza sociologică greșită a „eroului eponim fundator de sate"*, în „Sociologie românească" an. V (1943), nr. 1 — 6, idee reluată mai tîrziu în *Sociologia satului devălmaș*, București, 1946.) Discutarea acestor poziții, ca și a altor referiri consemnate de A. D. Xenopol, C. C. Giurescu asupra aceleiași probleme, ar fi adus — credem — noi elemente utile cercetării genezei și persistenței în timp a legendei păstorului Bucur.

Analiza unor fapte și a unor personaje de baladă — așa cum a fost concepută, paralel cu documente și cronici — a dus la repunerea în discuție și uneori încadrarea mai exactă în timp a acelor evenimente narate de balade.

Ilustrația însoțitoare conține unele imagini inedite sau puțin cunoscute, cum sînt facsimilul filei din manuscrisul lui Blasius Kleiner privind legenda lui Bucur sau proiectul de stemă al orașului București din vremea înnoirilor lui Alexandru Ioan Cuza.

Lucrarea lui Paul Simionescu și Paul Cernovodeanu, prin ineditul documentelor consemnate și analizate, precum și prin merituoasele ei sugestii de ordin metodologic, constituie o încercare meritorie și un îndemn de abordare interdisciplinară a altor teme, vizînd cadrul atît de generos și sugestiv al civilizației și culturii tradiționale a poporului român.

Ofelia Văduva

OLGA HORȘIA, PAUL PETRESCU, *Meșteșuguri artistice în România*, București, 1972.

Editată de Uniunea Centrală a Cooperativelor Meșteșugărești, lucrarea la care ne oprim în cele ce urmează ni se înfățișează ca un amplu și generos tablou, comentat cu competență, al creației artistice populare din România.

Realizată în condiții tehnice și științifice remarcabile, în care grija pentru claritatea și precizia textului se îmbină cu o preocupare fermă pentru conținutul și valoarea plastică a imaginii, cartea se impune dintru început ca o contribuție substanțială în cunoașterea artei populare românești, subliniind efortul pe care societatea noastră socialistă îl desfășoară astăzi pentru dezvoltarea continuă și valorificarea celor mai izbutite creații, în acord cu cerințele estetice și de confort ale actualității.

Un prim capitol cu caracter istoric îl introduce pe cititor în procesul evoluției meșteșugurilor artistice pe teritoriul României, de la „treapta dintîi a construirii societății" pînă în zilele noastre, cînd, cu toate efectele confruntării cu industrializarea, se constată, pe plan mondial, un mare avînt al meșteșugului artistic, „această formă eternă de manifestare a spiritului creator uman".

Fondul patrimonial, temeiul tradițional al înfloririi meșteșugurilor artistice în România contemporană, este prezentat în capitolul intitulat „Meșteșuguri artistice în cultura populară românească". Sînt analizate, rînd pe rînd, realizările artistice în domeniul arhitecturii, mobilierului și artei lemnului, în ceramică și împletituri, în arta metalelor și în pictură, în țesături și port.

Pe această bază de inestimabile creații tradiționale pe care le valorifică și le dezvoltă, ne este prezentată într-un capitol de largă respirație „Producția de artă populară și meșteșuguri artistice în cooperația meșteșugărească".

O serie de date cifrice ne oferă imaginea dezvoltării pe care o cunoaște sectorul de artă populară și meșteșuguri artistice în cadrul general al UCECOM. Luăm cunoștință astfel că „în cele 30 de cooperative de artă populară și meșteșuguri artistice și 50 de secții specializate lucrează peste 25 000 cooperatori, dintre care peste 22 000 în cooperative profilate, mai mult de 15 000 activînd în sistemul de muncă la domiciliu". Date fiind specificul activității și ponderea activității în domeniul textilelor, „femeile reprezintă 85% din numărul total

al cooperatorilor din acest sector''. Reținem, de asemenea, că ,,sectorul de artă populară și meșteșuguri artistice ale cooperației meșteșugărești cuprinde, în principal, trei domenii, ilustrînd în practică trei mari direcții de orientare a activității:

— obiecte de artă populară autentică;
— valorificări ale elementelor tradiționale în produse noi;
— obiecte de artă decorativă modernă''.

Genurile și categoriile principale de obiecte pe care le produce cooperația meșteșugărească în domeniul artei populare și artizanatului sînt covoarele, inclusiv covoare înnodate, țesăturile de casă de o mare diversitate, broderiile — domeniu în care se manifestă o preocupare accentuată pentru adaptarea pieselor la noile cerințe utilitare și decorative ale interiorului modern —, dantele, piese de îmbrăcăminte, sumane, abale, ceramică, obiecte din lemn, împletituri, piele, metal, sticlă, corn, mase plastice, păpuși. Am enumerat categoriile de obiecte în ordinea în care sînt expuse în lucrare.

În finalul cărții ni se înfățișează o serie de unități cooperatiste profilate pe producție de artă populară și meșteșuguri artistice, precum și chipuri de creatori talentați cu o bogată activitate în domeniul artei populare.

În încheiere, cartea cuprinde un scurt dar substanțial capitol cu privire la ,,Perspectivele'' dezvoltării cooperației în domeniul artei populare și meșteșugurilor artistice, abordîndu-se probleme ca: organizare teritorială (a cooperației) și specific local, meșteșugurile artistice și arta decorativă modernă, meșteșugurile artistice și turismul.

Lucrarea mai cuprinde un ,,Index foto'' cu legendele celor 203 imagini pe care le conține și o bogată ,,bibliografie'' a problemei.

Urmărind să atragă în primul rînd atenția iubitorului cărții de artă asupra lucrării lui Olga Horșia și Paul Petrescu, această succintă prezentare, cu enumerarea aproape telegrafică a problematicii abordate, este departe de a oferi o imagine cît de cît concludentă asupra efortului de muncă și organizare depus de autori asupra unui material teoretic și faptic pe cît de bogat, pe atît de divers. Această latură a cărții nu poate fi sesizată decît prin contact nemijlocit, mai ales că pe lîngă conținutul de idei, expus cu logică și responsabilitate științifică, cititorul va avea prilejul să admire o ilustrație fotografică (în alb-negru și color) realizată și selecționată cu exigență de Dan E. Grigorescu și o prezentare grafică atractivă și echilibrată.

Prin calitățile sale editoriale și redacționale, lucrarea *Meșteșuguri artistice în România* este nu numai un omagiu adus de autori creației artistice a poporului nostru, ci și o demonstrație elocventă în legătură cu posibilitățile pe care le are cooperația meșteșugărească de a prelua, continua și dezvolta un sector de activitate creatoare în care poporul român a dat realizări de o originalitate și frumusețe artistică inegalabile.

Boris Zderciuc

GHEORGHE VRABIE, *Structura poetică a basmului*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1975, 251 p.

În contextul ultimelor cercetări folcloristice, cercetări pe plan național și internațional, asupra structurii textului, pe de o parte, și a discursului narativ, pe de alta, un titlu ca cel al volumului lui Gh. Vrabie este o carte de vizită a interesului autorului pentru probleme dintre cele mai active în atenția științifică contemporană, și anume asupra faptului literar.

Înscrierea într-o emulație a preocupărilor de acest fel ni se pare o recomandare pentru autorul care își dezvoltă un propriu punct de vedere, sprijinit de o argumentație de rigurozitate și determinat metodologic de ,,o analiză morfologico-funcțională a structurilor prozei folclorice'' (p. 5). În fond studiul prezent continuă într-un sens cercetări de tip mai vechi prin marea deschidere pe care o oferă ,,tematicii'' basmului, care, oricît am reduce-o la esențe, nu se transformă în informație privitoare la conținutul termenului de structură; în alt sens, studiul aderă la analiza însăși a structurii interne de text, rezultată din recunoașterea regulilor de alăturare, coincidență, înlănțuire a elementelor constitutive. De aceea, studiul este acceptat și înțeles și de ,,folcloristul tradițional'', și de cei care sînt acuzați de autor de a risca ,,exegeze metodice''.

Apreciem în sens pozitiv faptul că autorul, în această poziție medie între ceea ce el consideră a fi la extreme, este condus de însuși demersul său înspre valorificarea unor norme metodologice inovatoare, care îi înlesnesc ajungerea la descifrări de modele și structuri. Căci ceea ce rezultă din studiul tematicii pare cel puțin neconvingător sub aspectul structurii, stringenta unitate tematică neînsemnînd în același timp și principiu ordonator sever al modelului. Tema dragostei deține predominanța fără drept de apel, pînă într-atît încît aceasta își subordonează eroi „stăpîniți de erotism [care ...] își caută, în diferite chipuri, împlinirea idealului lor sentimental. Trăiesc sub obsesia visului erotic, a iluzilor ce și le fac, deoarece pînă la urmă ei își găsesc ființa ideală. Întreprind tot ce le trece prin minte, tradiția folclorică punînd la dispoziția povestitorilor un întreg arsenal de procedee care le vine în ajutor. Basmul devine astfel o povestire a unor fantasme prin care eroul își sublimează porniri erotice, își exercită o funcție și ea înnăscută : dreptul la fantazare ; o fantazare sentimentală[...]" (p. 26). Chiar dacă tematic afirmația este reală nu trebuie să vedem în mișcarea personajelor de basm unidirecționalitatea de acțiune a unor posedați. Și dacă apelăm la însuși valorosul criteriu propus de autor de a dezvolta o demonstrație pornind de la relațiile interne ale textului analizat (raportul dintre povestitor și eroi pe de o parte și raportul dintre povestitor și materialul oral tradițional pe de altă parte), afirmația poate fi implicată unui sistem de gîndire mai amplu determinator. Căci conținutul basmului în general îl statuează pe acesta ca expresie artistică globală a ceea ce înseamnă perioadă premaritală în gîndirea tradițional-folclorică. Tot ceea ce premerge, ca un repertoriu faptic asigurator, împlinirea cuplului marital în realitatea etno-folclorică este recognoscibil, dincolo de ficțiunea alegorică a fabulosului sau a miraculosului, în textul basmului fantastic. Analizele asupra tematicii ca și asupra categoriilor de personaje — senex-virilis (virilia) determinate opozitiv ca pasiv / activ — comunică în esență semnificația conținutului de basm. Sîntem convinși că mai mult decît un tabel enumerativ al mărunțirii tematice se impune acum construirea unui model ideal-complet al dinamicii existențiale premaritale din perspectivă etno-folclorică, model care, acoperit apoi cu inventarul de teme și roluri întocmit, va reconsidera global, din perspectivă mai amplă, genul de referință.

Desigur că ceea ce conține termenul de stil vine în sprijinul delimitării structurale a textului (formulele inițiale, monologul inițial, dialog etc.), dar ne întrebăm în ce măsură sînt pertinente observațiile făcute atunci cînd ignorăm deliberat basmul în forma lui orală, comunicată direct de povestitorul popular și apelăm în exclusivitate la colecții cu certă valoare pentru o istorie a folcloristicii, dar grevate — obiectiv — de condiția repovestirii textelor de către culegător. Aceasta cu atît mai mult cu cît există azi, pe lîngă un bogat fond arhivistic, și o antologie reprezentativă și de ținută științifică a basmului în comunicarea directă a povestitorilor (Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, 3 vol., București, Editura pentru literatură, 1966).

La fel, dacă beneficiem de coordonate metodologice verificate — ale semioticii, de pildă —, care ne-ar ordona într-un riguros sistem de semne cu semnificații și semnificanții lor datele pe care autorul le pendulează între genericele „imagine" și „simbol", credem că a face abstracție de acestea nu este în favoarea cercetării. Aceasta cu atît mai mult cu cît autorul manifestă o certă disponibilitate în abordarea unei tehnici de lucru modelatoare. Descifrarea unor modele de discurs narativ puse sub unghiul tehnicii de narare este o valoroasă propunere de sistematizare tipologică a fondului de material de proză populară. Și de astă dată poate nu ar fi fost de prisos — cu atît mai mult cu cît e vorba tocmai de tehnica narării — desprinderea modelelor narative și din texte ale povestitorilor populari, care să fie degrevate de filtrul repovestirii de către culegătorul lor.

Ca o postfață apare anexa privitoare la istoria cercetării basmului folcloric, care face o trecere în revistă a unor momente-cheie și definitorii pentru studiul amintit, dar care — — așa cum îl prezintă autorul — nu pare a fi constituit pînă la data de față o preocupare pentru cercetătorii români, uneori prea nedrept trecuți cu vederea.

Volumul lui Gheorghe Vrabie, *Structura poetică a basmului*, se recomandă — cum spuneam și la început — prin obiectul cercetării, care îl include unei tendințe manifeste generale în cercetarea contemporană, prin multe din problemele abordate și din metodele propuse, fără ca unele afirmații să nu stîrnească posibilitatea unei reluări a temei, desigur cu aceeași rigurozitate științifică. Și în fond în aceasta și trebuie căutată și descifrată esența pozitivă a unui demers de cercetare — dinamica creatoare a cercetării în continuare.

Stanca Fotino

GEORGETA STOICA, *Arhitectura interiorului locuinței țărănești*, Muzeul din Rîmnicul Vîlcea, 1974, 203 p.

Cu adevărat necesară și așteptată de specialiști, această primă sinteză a problemelor legate de organizarea interiorului locuinței țărănești se prezintă ca o lucrare științifică de mare cuprindere, rod al unor îndelungate cercetări bibliografice și de teren.

Prin însuși titlul pe care îl dă cărții sale, autoarea își precizează punctul de vedere asupra acestui capitol, ea referindu-se la *arhitectura* interiorului (sublinierea noastră, I.P.), cu alte cuvinte la adevărata știință a țăranului român, dobîndită în urma unei vechi experiențe, de a proiecta un întreg sistem de organizare a locuinței proprii.

Rezultat al condițiilor social-economice și istorice, strîns legat de mediul natural în cadrul căruia a luat ființă, de ocupațiile preponderente și de nivelul tehnic existent într-o anumită perioadă, modul de configurare a locuinței țărănești constituie exprimarea directă a stilului de viață și muncă al săteanului român. În primul rînd în acest domeniu se exprimă ingeniozitatea și dragostea de frumos, modelate de simțul binecunoscut al echilibrului și măsurii, caracteristice culturii populare românești, în general, și artei populare în special. Acesta este, de asemenea, terenul major de îmbinare a funcționalului cu esteticul, relație reciprocă în cadrul căreia primul termen deține rolul determinant, dar este, în același timp, direct și continuu influențat de cel de-al doilea.

Referindu-se deci la acest domeniu de interferențe, de influențe reciproce și, în ultimă instanță, de sinteză a diverselor capitole ale etnografiei și genurilor de artă populară, autoarea întreprinde o muncă de cercetare complexă, privind cinci probleme importante, care, fiecare în sine, ar putea constitui subiectul unui volum aparte, respectiv: 1) casa (plan, elevație, evoluție); 2) structura interiorului; 3) sisteme de preparare a hranei și de încălzit (locul și rolul lor); 4) mobilierul (tipuri și evoluție) și 5) ansambluri decorative (categorii de obiecte, locul și rolul lor). Cercetarea cuprinde o perioadă largă de 200 de ani, începînd cu secolul al XVIII-lea și terminînd cu începutul secolului al XX-lea, dar nu este lipsită nici de dese referiri la perioade mai vechi, începînd cu documente arheologice.

Lucrarea este alcătuită din trei părți oarecum distincte, care tratează unitatea interiorului locuinței țărănești, diversitatea lui și concluziile ce se desprind din studierea acestor probleme. De cea mai mare semnificație teoretică ni se par a fi prima și ultima parte, care, în raport cu capitolul de mijloc, de mare întindere, al prezentării efective a structurii interiorului țărănesc în cele 40 de zone ale țării, stabilite de autoare pe baza unei tipologii proprii, necesită, datorită caracterului lor generalizator și sintetic, o mare putere de organizare a materialului, de strictă decantare a trăsăturilor esențiale, o viziune largă privind cauzalitatea și evoluția fenomenului tratat.

Autoarea urmărește unitatea de structură și formă a planului și elevației locuinței sătești românești, stabilind, pe baza unei statistici riguroase, ponderea diferitelor tipuri de organizare a spațiului locuibil pe suprafața țării. Coroborînd date privind răspîndirea geografică cu date cronologice, se ajunge la o schemă, pe cît de completă pe atît de clară, a evoluției casei, de la forma monocelulară la forma existentă cu tindă, casă de locuit și casă curată (eventual cu cămară) și, în același timp, de la locuința îngropată la cea cu unul sau, uneori, chiar două nivele.

Urmărind apoi schema de configurare a interiorului, de alegere și așezare în sisteme bine determinate a pieselor, se ajunge la relevarea aceleiași trăsături comune a economiei de spațiu, rezolvată prin soluții ingenioase care și astăzi, am spune noi, își dovedesc o anume modernitate.

Prin prezentarea și analizarea în continuare a diferitelor instalații pentru prepararea hranei și pentru încălzire, încadrate în 5 mari tipuri, a mobilierului, privit atît din punctul de vedere al așezării pieselor în ansamblul camerei, cît și din acela al funcției, formei și decorului fiecărui tip de piesă în parte, a textilelor de casă, a ceramicii, a icoanelor pe lemn și sticlă și, în sfîrșit, a sistemelor de iluminat, se demonstrează existența unei concepții estetice unitare specifice întregii arii de locuire românești, dominată de criterii de funcționalitate, îmbinate cu trăsături decorative, într-un echilibru care armonizează cerințele de confort cu dragostea pentru frumos.

După tratarea mai amănunțită, pe zone, a interiorului locuinței, stabilind nota specifică a fiecăreia dintre ele, cuantumul de originalitate și inovație, ca și factorii determinanți ai acestora, se trece la partea a treia a lucrării, structurată sub formă de tabele sinoptice, comentate, care dau o viziune de ansamblu a repartizării teritoriale și a motivelor care au determinat diferitele transformări în evoluția interiorului locuinței. Urmărind același fir tematic (plan

și elevație, destinația încăperilor, structura interiorului, instalații pentru prepararea hranei și pentru încălzire, tipurile de pat și masă și, în sfîrșit, structura decorativă), tabelele înregistrează tipurile principale și ponderea lor statistică în zonele stabilite. Această formă de prezentare a materialului, care poate fi folosită de către specialist ca un instrument de lucru eficient, oferă, în același timp,cititorului interesat o imagine cuprinzătoare și bine organizată a problemelor.

Ținem să menționăm, referitor la acest ultim capitol al lucrării, reușita unei întreprinderi dificile datorită gamei bogate și variate de posibilități existente, structurarea unor modele principale privind sistemele de decorare a interiorului.

În același timp, autoarea nu uită să accentueze unele caractere comune tuturor zonelor cercetate din acest punct de vedere, caractere ce reflectă concepția estetică a poporului nostru, decurgînd din însești unitatea și continuitatea de evoluție a culturii populare românești.

Independent de influențele inerente, suferite prin contactul cu ariile de viețuire ale altor popoare, influențe întotdeauna interpretate astfel încît să se adapteze condițiilor locale, arhitectura interiorului locuinței țărănești românești se dovedește a fi un sistem original autohton, care aduce o contribuție proprie la cristalizarea specificului culturii și civilizației noastre populare.

Ioana Popescu

MARINA MARINESCU *Arta populară românească—țesături decorative*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975, 127p.

Lucrarea prezintă diversele țesături populare decorative românești, de pe tot teritoriul țării.

Anterior au mai apărut studii și albume referitoare la diverse aspecte ale țesăturilor românești, tratînd despre tehnicile de lucru, terminologie, materii prime, vopsitul cu fire vegetale, cromatică, ornamentică etc., sau încercări de cuprindere a domeniului cu referire la una dintre provinciile istorice românești, dar cartea pe care o prezentăm este prima sinteză de acest gen din literatura de specialitate.

Principiile de analiză estetică a subiectului abordat, exprimate de autoare în introducere : funcționalitatea elementelor decorative și încadrarea spațială și temporală a fenomenului artistic, sînt riguros respectate în economia lucrării.

Arta populară românească — țesături decorative cuprinde 7 capitole mari, urmate de o complexă bibliografie, o listă de denumiri populare și un indice de termeni populari ; materialul este însoțit de o bogată ilustrație alb-negru și color, bine selectată sub raportul reprezentării zonale pe diverse categorii funcționale și estetice, schițe de interioare, indicînd amplasările țesăturilor decorative, și planșe conținînd imaginea etalon grupată pe diverse categorii schematice a principalelor motive decorative (geometrice, fitomorfe, zoomorfe, antropomorfe).

Primul capitol tratează despre materiile prime folosite la confecționarea țesăturilor decorative : lîna, părul de capră, cînepa, inul, mătasea și bumbacul. Fiecare subcapitol conține datele istorice (arheologice, documente, registre, însemnări) referitoare la primele atestări de folosire a materiilor prime, condițiile social-economice care au favorizat întrebuințarea lor, aria de răspîndire teritorială și detalii privitoare la operațiile de prelucrare, cu indicarea instrumentarului respectiv. Trebuie remarcat faptul că autoarea prezintă comparativ, pe perioade istorice, răspîndirea folosirii fiecărui tip de materie primă textilă.

Capitolul II indică procedeele de vopsit și culorile obținute, cu detalierea nuanțelor. Accentul cade pe cromatica rezultată în urma vopsirii, tehnicile fiind enumerate global, specificîndu-se particularitățile zonale.

Pregătirea firelor pentru țesut formează obiectul capitolului următor, în care se prezintă instrumentarul de depănat, urzit, învelitul firelor pe sul și nevedit. Capitolul IV face un istoric al războiului de țesut cu cele două tipuri : vertical și orizontal, cu o detaliere a diverselor sale părți componente, indicîndu-se funcționalitatea lor. Prima parte a lucrării, referitoare la firele folosite, tehnicile și instrumentarul de lucru, se încheie cu un capitol de prezentare a instalațiilor populare ce servesc la prelucrarea țesăturilor : piua și vîltoarea.

Centrul de greutate al cărții îl constituie partea a II-a, ce conține capitolele referitoare la categoriile de piese textile și la compoziția cîmpului decorativ. Se analizează pe rînd țesăturile pentru acoperit patul, căpătîiele și pernele, fața de masă, perdelele, ștergarele și scoarțele (denumire generică pentru toate tipurile de covoare, lucrate în diferite tehnici, cu o diversă dispunere a cîmpului decorativ).

Fiecare tip este analizat din următoarele puncte de vedere : datele bibliografice privitoare la subiectul abordat ; dubla funcție a țesăturii, utilitară și estetică ; modalitatea de aranjare pe diverse tipuri de interioare ; tehnica de lucru ; ornamentica ; variabila zonală și temporală ; cromatica.

Capitolul de concluzii conține date privitoare la dispunerea elementelor decorative ; se demonstrează unitatea organică a compoziției, bazată pe respectarea unor principii tradiționale.

Remarcăm prezentarea documentată a eventualilor factori externi, modalitățile lor de asimilare în funcție de specificul zonal și general-românesc. Autoarea accentuează asupra decantării posibilelor influențe, filtrate printr-un persistent element autohton. Poate fi ar trebuit să se insiste mai mult pe aria largă a reprezentărilor populare în care să fie încadrate țesăturile și să se facă o corelare a lor cu celelalte ramuri ale artei țărănești. Deși materialul este tratat istoric, estetic și funcțional, se simte nevoia unor structuri mai precise, în care să fie evidențiată relația termen relevant/nerelevant. De asemenea, nu se iau în discuție materiile prime apărute în ultimul timp și nici proliferarea unor motive pe arii din ce în ce mai mari.

În ansamblu, cartea este o foarte bună sursă de informare pentru cei care se ocupă de arta populară românească, prezentînd documentat țesăturile decorative românești și arătînd o bogată documentare bibliografică și de teren.

Alina Ioana Ciobănel

ARTUR GOROVEI, *Literatură populară. Culegeri și studii.* Ediție îngrijită de Iordan Datcu, București, Editura Minerva, 1976, 475 p.

Peisajul cultural contemporan, punctat de numeroase apariții editoriale noi, este adesea îmbogățit prin reeditări ale unor lucrări de valoare din cultura noastră, lucrări ce, în acest fel, reintră în circuitul de idei atît de intens din zilele noastre.

Volumul de *Literatură populară* apărut în colecția „Ediții critice de folclor" readuce în atenția celor interesați o parte a operei neobositului folclorist și etnograf care a fost Artur Gorovei și, cu această ocazie, reamintește o epocă de seamă din istoria folclorului și etnografiei românești. Demersul editorilor răspunde cerinței actuale de valorificare critică a moștenirii culturale, de analiză obiectivă a contribuției înaintașilor la evoluția culturii românești.

Artur Gorovei, de al cărui nume se leagă apariția primei reviste românești de folclor, „Șezătoarea", s-a remarcat atît în țară cît și în străinătate nu numai prin activitatea personală, dar și prin emulația creată în jurul revistei ce a condus-o 37 de ani. El rămîne o figură de seamă în istoria culturii românești, fiind timp de patru decenii „decanul recunoscut al folcloriștilor români" (O. Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, 1974, p. 332).

Deși începuturile activității sale au fost diversificate în alte domenii — a fost avocat, publicist, prozator — , chemarea pentru studiul civilizației și culturii tradiționale, pentru tot ceea ce ținea de viața poporului s-a impus în cele din urmă. Marile lui lucrări cu caracter de corpus — *Cimiliturile românilor* (1898), *Credințe și superstiții ale poporului român* (1915), *Descîntecele românilor* (1931), ca și monografia etnografică *Ouăle de Paști* (1937) — vădesc cu prisosință preocuparea statornică pentru culegerea și studierea culturii populare. Este lucru bine știut că el nu a fost un teoretician, iar valoarea lucrărilor sale este inegală, încît uneori, alături de aprecieri elogioase la adresa lui, a fost chiar acuzat de amatorism. Volumul *Literatură populară* este o ilustrare în acest sens. Studiile și articolele incluse în volum sînt dintre cele de mai mică întindere, unele în mare parte depășite din punct de vedere științific, dar de mare semnificație pentru întregirea imaginii de ansamblu asupra operei lui Artur Gorovei. Avînd în vedere tematica diversă a materialului, editorul l-a împărțit în două secțiuni. Prima cuprinde culegeri de teren, cu precădere proză populară, rezultat al interesului deosebit pe care Gorovei îl acorda folclorului literar. Secțiunea a doua cuprinde unele studii ce reflectă preocupările pentru consemnarea și prelucrarea științifică a unor probleme legate de folclorul și etnografia

românească. O sistematizare s-a impus, raportată la multitudinea problemelor abordate de Gorovei: *Noțiuni de folclor, Contribuții la istoria folcloristicii, Studii despre datini și obiceiuri, Studii de folclor comparat, Relația dintre creația cultă* și *folclor*. Majoritatea acestor materiale reprezintă încercări de teoretizare, infirmate, însă, parțial de cercetările ulterioare. De exemplu, ceea ce a constituit un motiv de îndreptățită critică din partea tuturor exegeților ce s-au ocupat de opera lui a fost delimitarea forțată, în concepția folcloristului, a mediului creator de folclor doar la lumea satului, excluzînd în acest fel mediul muncitoresc, ale cărui valențe creatoare de folclor autentic sînt evidente azi. Valoarea discutabilă a unor concluzii de interes teoretic se observă cu deosebire în grupajul *Noțiuni de folclor* (apărut inițial sub formă de broșură în 1933). În încercarea de a defini folclorul și de a fixa domeniul lui de cercetare se resimte influența literaturii franceze de specialitate (îndeosebi Paul Sébillot și Arnoldvan Gennep), totodată influența lui Ovid Densusianu și a lui Romulus Vuia. În mișcarea de idei a epocii se cristaliza tot mai mult o anumită preocupare pentru conjugarea cunoașterii creației folclorice tradiționale cu elemente de etnografie proprii colectivităților respective. Artur Gorovei a fost unul dintre adepții acestei idei; ca atare, el nu s-a mulțumit să adune și să publice doar folclor, ci atenția lui s-a îndreptat cu stăruință și asupra materialului etnografic, pe care l-a descris și l-a interpretat în măsura posibilităților. Edificatoare în acest sens sînt marile lui lucrări *Credințe și superstiții ale poporului român* sau *Ouăle de Paști* — lucrări de reală valoare privind unele elemente ale civilizației și culturii populare tradiționale. De mai mică valoare sînt două dintre studiile cuprinse în volumul supus discuției, *Datinile noastre la naștere* (1909) și *Datinile noastre la nuntă* (1910). Alcătuite în cea mai mare parte pe baza monografiilor lui Marian, cu scop de popularizare, aceste lucrări au meritul de a dovedi, o dată mai mult, interesul pe care folcloriști de prestigiu ai epocii îl acordau publicării de material etnografic.

Volumul conține, de asemenea, unul din cele mai bune studii ale lui A. Gorovei — *Partea sufletului. Un vechi obicei juridic al poporului român*. Informația etnografică este susținută prin investigații comparativ-istorice, rezultatul fiind o analiză riguros științifică a acestei cutume tradiționale. Prin folosirea metodei comparativ-istorice (dealtfel intens utilizată în acea epocă, dar de cele mai multe ori neștiințific), Gorovei a realizat și alte studii, a căror valoare azi consistă în problematica particulară pusă în discuție: *Legenda arborilor îmbrățișați, Persistențe păgînești în datinile noastre*. Desigur multe afirmații nu mai corespund exigențelor impuse de cercetarea științifică modernă, dar rămîne deosebit de merituoasă intenția lui Gorovei de a lămuri originile unor obiceiuri sau teme folclorice, analizate în contextul culturii universale.

Dar pentru că, de fapt, meritul capital al lui Artur Gorovei a fost apariția și menținerea în viață a revistei „Șezătoarea", cu toate vicisitudinile întîmpinate, volumul de *Literatură populară* cuprinde și materiale referitoare la această latură a activității reputatului folclorist. *„Șezătoarea". Povestea vieții unei reviste de folclor* este o reușită frescă a epocii, reținînd atenția prin numeroasele date utile istoriei folcloristicii. La fel de important în acest sens este și grupajul *Învățători folcloriști* (apărut inițial în broșură, în 1940).

Nu găsim necesar să comentăm mai departe studiile cuprinse în acest volum. Aceasta a fost făcută cu spirit critic, pe baze științifice de Iordan Datcu în studiul introductiv. Remarcăm minuția analizei și utilitatea precizărilor pe care autorul le aduce în legătură cu unele probleme abordate cu mai puțină scrupulozitate științifică de Artur Gorovei. Subliniem atenția cu care autorul introducerii readuce în discuție afirmația lui Gorovei relativ la faptul că balada *Miorița* „o au și alte popoare", accentuînd, pe baza unei bibliografii bogate, adevărul binecunoscut că este o creație specific națională a poporului nostru. Trebuie, de asemenea, reliefată grija cu care I. Datcu consemnează contribuțiile aduse de cercetările ulterioare la fiecare dintre problemele ce l-au preocupat pe înaintașul nostru. Deosebit de bogatul aparat critic, bibliografia exhaustivă a operei folclorice și literare a lui A. Gorovei, lista amănunțită a referințelor critice, ilustrația inedită, ca și abundentul indice de nume întăresc caracterul științific al acestui volum.

Ofelia Văduva

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 30 extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti, Calea Victoriei nr. 125

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect—principii—metodă—categorii**, 1970, 556 p., 23 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Izvoare folclorice și creație originală : Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, **Cîntece bătrînești din Oltenia**, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCȘAN, **Specificul dansului popular românesc**, 1971, 454 p., 30 lei.

NICOLAE DUNĂRE (sub redacția), **Țara Bîrsei**, I, 1972, 476 p., 52 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Coloana cerului**, 1972, 271 p., 27 lei.

GHEORGHE VRABIE, **Structura poetică a basmului**, 1975, 252 p., 16 lei.

ADRIAN FOCHI, **Coordonate folclorice sud-est europene ale baladei populare românești**, 1975, 270 p., 28 lei.

Istoria științelor în România. Etnologia, Folcloristica, 1975, 184 p., 8 lei.

Rev. etn. folc., t. 22, nr. 1, p. 1—130, București, 1977

I. P. „Informația" — c. 7064

43 407

Lei 20.—

XT 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Omagiu Profesorului
MIHAI POP
la împlinirea a 70 de ani

Tomul 22 București Nr. 2

1977

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ALEXANDRU I. AMZULESCU

Membri:

Prof. ALEXANDRU BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; PAUL PETRESCU; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; GEORGETA STOICA; ION TALOȘ; ROMULUS VULCĂNESCU.

Secretar de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), București, Calea Victoriei nr. 125, sectorul 1.

Toate comenzile externe pentru lucrările apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la: ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137, telex 11226, București, str. „13 Decembrie" nr. 3.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„La revue d'ethnographie et de folklore" paraît 2 fois par an. Toute commande à l'étranger pour les travaux parus aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adresée à: ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P.O. Box 136—137, telex 11226, Bucarest, rue „13 Decembrie" n° 3, Roumanie.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
str. Nikos Beloiannis nr. 25
București

F-117

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 22 — 1977 — Nr. 2

SUMAR

STUDII

AL. I. AMZULESCU, Noi observaţii despre implicaţiile folclorice ale evenimentelor anului 1907 133
VASILE VETIŞANU, Dimensiunea etică a culturii populare tradiţionale . . . 157
GHIZELA SULIŢEANU, Un cîntec popular de factură muncitorească despre un moment al răscoalei din 1907 163
SABINA ISPAS, Consideraţii asupra baladei *Şarpele* în folclorul românesc . . 177
ION GHINOIU, Permanenţe istorice în peisajul rural contemporan 187
MARIA CONSTANTIN ŞI IRINA CAJAL-MARIN, Elemente de morfologie a măştilor populare 199

MATERIALE

ALEXANDRU DOBRE, Războiul pentru independenţă în cîntecul popular românesc 213

CRONICĂ

ANCA GIURCHESCU, Valorificarea folclorului în cadrul festivalului naţional „Cîntarea României" 227
ADRIAN FOCHI, Profesorul Tache Papahagi 233

RECENZII

MIHAI POP, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Bucureşti, 1976 *(Constantin Eretescu)* 237
Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anul 1976, Cluj-Napoca, 1976 *(Silvia Iosipescu)* 239
BÉLA BARTÓK, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Princeton University Press, 1976 *(Ghizela Suliţeanu)* 241
„Ethnologie française". Revue trimestrielle de la Société d'ethnologie française, tome V (1975); tome VI (1976), nr. 1 şi nr. 2 *(Nicolae Dunăre)* 245
LUTZ RÖHRICH, *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*, Herder Verlag, 1976 *(Hanni Markel)*. 246

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 22 1977 N° 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

AL. I. AMZULESCU, Nouvelles remarques sur les implications folkloriques des événements de l'année 1907 133

VASILE VETIŞANU, La dimension éthique de la culture populaire traditionnelle 157

GHIZELA SULIŢEANU, Chanson populaire de provenance ouvrière sur un moment de la révolte de 1907 163

SABINA ISPAS, Considérations sur la ballade « Le serpent » dans le folklore roumain 177

ION GHINOIU, Permanences historiques dans le paysage rural contemporain . 187

MARIA CONSTANTIN ET IRINA CAJAL-MARIN, Éléments morphologiques des masques populaires 199

MATÉRIAUX

ALEXANDRU DOBRE, La guerre de l'indépendence dans le chant populaire roumain. 213

CHRONIQUE

ANCA GIURCHESCU, La valorisation du folklore à l'occasion du festival national «Cîntarea României» 227

ADRIAN FOCHI, Le professeur Tache Papahagi 233

COMPTES RENDUS

MIHAI POP, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Bucureşti, 1976 *(Constantin Eretescu)* 237

Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anul 1976, Cluj-Napoca, 1976 *(Silvia Iosipescu)* 239

BÉLA BARTÓK, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Princeton University Press, 1976 *(Ghizela Suliţeanu)* 241

« Ethnologie française ». Revue trimestrielle de la Société d'ethnologie française, tome V (1975) ; tome VI (1976), n° 1 et n° 2 *(Nicolae Dunăre)* 245

LUTZ RÖHRICH, *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*, Herder Verlag, 1976 *(Hanni Markel)* 245

Rev. ethn. fok., tom. 22, nr. 2, p. 131 — 248, Bucarest, 1977.

NOI OBSERVAȚII DESPRE IMPLICAȚIILE FOLCLORICE ALE EVENIMENTELOR ANULUI 1907

AL. I. AMZULESCU

Socotind binecunoscute cauzele, firul desfășurării și urmările sîngeroaselor evenimente istorice ale răscoalelor țărănești din primăvara anului 1907, studiul de față se referă la două serii de fapte :

— pe de o parte, desigur, la cîntecele și fragmentele de cîntece și t e x t e de poezie populară izvorîte din vîltoarea acelor împrejurări;

— pe de altă parte, privind dincolo de cercetarea textelor poetice, pentru a le evoca și comenta, la unele mărturii relevante despre simptomele specifice c o n t e x t u a l e ale atmosferei vremii în care au apărut aceste texte. Aceste aspecte ambientale, utile spre a întregi înțelegerea textului folcloric propriu-zis prin cunoașterea „fundalului" contextual[1], sînt menite să și explice totodată greutățile culegerii și ale supraviețurii creațiilor folclorice născute sub zodia acelor zile fierbinți.

Întrucît de textele cîntecelor anului 1907 m-am ocupat pe larg în studiul publicat acum două decenii, cu prilejul semicentenarului din 1957[2] (de aceea am și intitulat studiul de față „noi observații"), spre a sublinia tocmai noutatea acestor observații mă voi ocupa mai întîi de aspectele seriei de fapte contextuale, care au format mai puțin obiectul atenției noastre în studiul din 1957.

I. În acest sens, se cuvine a observa în primul rînd că, în chip cu totul ciudat, ca printr-o conspirație unanimă, folcloristica vremii păstrează o tăcere mormîntală în fața valului evenimentelor dramatice care se știe că a măturat cu o iuțeală vertiginoasă, zguduind din temelii, mai toată vatra Moldovei și a Țării Românești, din Botoșani pînă în Mehedinți.

Într-adevăr, cercetînd, cum este firesc, cele mai de seamă publicații de folclor din Moldova și Țara Românească, apărute în preajma anului 1910, nicăieri nu găsim nici un ecou privind împrejurările dureroase ale vremii, și cu atît mai mult consemnarea vreunuia din cîntecele răscoalei.

[1] Cf. considerațiile despre „structuri intratextuale și extratextuale" a. I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, București, Ed. Univers, 1970, p. 231 sqq.

[2] Cf. A. I. Amzulescu, *Răscoala țăranilor din 1907 oglindită în cîntecul popular*, în „Revista de folclor", an. II (1957), nr. 2, p. 124—148.

Aşa, spre pildă, unele colecţii folclorice destul de voluminoase şi bine întocmite, ca cea a învăţătorului Al. Vasiliu din Moldova — apărută în 1909[3] — sau a profesorului N. Păsculescu, din 1910[4], cuprinzînd cu precădere folclor din Oltenia şi Muntenia, ambele apărute sub oblăduirea Academiei Române, în cadrul seriei abia iniţiate (în 1908) „Din viaţa poporului român", ca şi culegerea învăţătorului oltean C. Ciobanu-Pleniţa, din 1909[5], ş.a., publică cu seninătate şi din belşug cîntece de tot felul, străvechi balade şi colide, urături, bocete şi descîntece, chiar foarte numeroase descîntece. Nici un cuvînt şi, cu atît mai mult, nici unul din textele acestor colecţii nu lasă să pătrundă spre noi semnele uriaşei văpăi care cuprinsese în martie 1907 satele Moldovei, Munteniei şi Olteniei.

La rîndul său revista „Şezătoarea", care tocmai trecuse printr-o gravă criză de apariţie în anii 1905—1906, reluîndu-şi apariţia în octombrie 1907, păstrează aceeaşi totală şi simptomatică tăcere despre răscoală şi eventualele cîntece sau versuri ivite în legătură cu răscoala.

Care poate fi explicaţia acestei ciudate tăceri generalizate, care nu a rămas, desigur, fără urmări asupra unei mai bune cunoaşteri actuale a cîntecelor răscoalei, cîntece ce ne-au parvenit exclusiv din însemnări şi culegeri manuscrise care au văzut lumina tiparului abia începînd cu merituoasa contribuţie a regretatului C. S. Nicolăescu-Plopşor, din anul 1923[6]?

Se înţelege că nu spre a schiţa un inutil proces retrospectiv de intenţie venerabililor noştri înaintaşi, care trudeau pe ogorul folcloristicii româneşti la începutul veacului, se ridică această problemă. Este neîndoielnic că *nu* în lipsa de interes şi de înţelegere a folcloriştilor pentru condiţiile economico-sociale înrobitoare ale ţărănimii răzvrătite în primăvara anului 1907, ci mai curînd în zăgazul opreliştilor ideologice ale stăpînirii burghezo-moşiereşti şi — desigur — în zelul cenzurii oficiale şi al conformismului liber-consimţit al majorităţii publicaţiilor vremii trebuie căutată o atare explicaţie!

Deosebit de sugestive în acest sens mi se par, spre pildă, consideraţiile din „raportul d-lui Titu Maiorescu către Secţiunea literară a Academiei, aprobat la 25 martie 1908" — deci la exact un an după răscoală — , publicat în fruntea colecţiei învăţătorului Al. Vasiliu, *Cîntece, urături şi bocete de-ale poporului*!

„În această culegere — observă T. Maiorescu — găsim parcă oglinda cea mai caracteristică şi mai credincioasă a întunecării, a pipernicirii, a decăderii sufletului ţărănesc, paralel cu decăderea fizică şi economică. Din cetirea ei cu durere simţi ce trebue să fi fost ţăranul pe vremea unui Mircea şi a unui Ştefan vodă. Pe atunci trupul îi era trup, sufletul suflet, pămîntul din belşug, vitele vestite în putere şi frumuseţe — şi cîntecul pe aceeaş măsură. Acuma trebue să ne mulţumim cu crîmpeie ale trecutului, cu ajutorul cărora prin altoiri chibzuite şi răbdătoare îngrijiri să ne îndrumăm iarăş către o viaţă mai deplină şi o sănătoasă renaştere în toate direcţiile, după firea neamului nostru" [7].

---

[3] Al. Vasiliu, *Cîntece, urături şi bocete de-ale poporului*, Bucureşti, 1909.

[4] N. Păsculescu, *Literatură populară românească*, Bucureşti, 1910.

[5] C. Ciobanu-Pleniţa, *Cuvintări adînci*. Cîntece din vechime culese dintr-un colţ al Olteniei, Craiova, 1909.

[6] Cf. C. S. Nicolăescu-Plopşor, *Răscoalele ţărăneşti din Martie 1907*, în „Oltenia". Culegeri, cercetări, documente privitoare la pămîntul şi locuitorii Olteniei, din trecut şi astăzi, [1923], cartea I, partea I, făscioarele 1—4, p. 5—15. (Republicat în „Studii", 1948, nr. 1.)

[7] Cf. Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. III—IV.

Cum se vede, deși în genere binecunoscut pentru marea sa contribuție, izvorîtă dintr-o adîncă înțelegere față de problemele culegerii și valorificării poeziei poulare, T. Maiorescu își întemeiază de această dată „îndrumarea" pe care o preconizează „către o viață mai deplină și o sănătoasă renaștere în toate direcțiile, după firea neamului nostru", *nu* pe cercetarea temeinică și dorința de eradicare a cauzelor pojarului, trecut sub tăcere, ce abia îngropase sub glie trupurile a 11 000 de răsculați pentru pîine și dreptate, eminentul critic mulțumindu-se să suspine cu gratuit retorism academic paseist pe urmele unui pretins trecut de aur — *laudator temporis acti!* — : „...cu durere simți ce trebuie să fi fost țăranul pe vremea unui Mircea și a unui Ștefan vodă", fără a se întreba nicidecum de ce oare „pe atunci trupul îi era trup, sufletul suflet, pămîntul din belșug, vitele vestite în putere și frumusețe — și cîntecul pe aceeaș măsură"?! Într-adevăr, se pare, fericită *aurea aetas* a istoriei societății românești va fi fost vremea în care trupul și sufletul țăranului nu cunoscuseră încă urgia împilării arendașului și biciul zapciului, iar pămîntul din belșug și vitele vestite în putere și frumusețe hrăneau cu îndestulare boieri vlastelini, moșneni și răzeși; chiar dacă poate un dram de adevăr se află, totuși, și în legenda plăsmuită de Alecsandri despre sărmanul Burcel, silit să-și are, răcnind din răsputeri în zi de sărbătoare, ocina din movila Vasluiului cu plugul și plăvanii de împrumut de la fratele lui, mai puțin strivit de sărăcia negreșit inerentă chiar și acelor vremi idilice ale epopeii noastre naționale...

Din raportul lui T. Maiorescu la colecția lui Al. Vasiliu se vede limpede așadar cît de zadarnice fuseseră în fața stăpînirii și a reprezentanților ei ideologici nenumăratele acte de răzvrătire semnalate, începînd tot mai stăruitor îndată după zilele de vitejie ale războiului pentru neatîrnare și căpătînd proporții îngrijorătoare încă în anii 1888 și 1894, spre a culmina în văpaia uriașă a incendiilor conacelor boierești, din martie 1907, care străluminau dezvăluind adevărata față a țării a doua zi după poleiala azurie și tămîierea amețitoare prodinastică a lui 1906, anul jubiliar al celor patru decenii de glorioasă domnie a primului Hohenzollern român...

Ochii lui T. Maiorescu își îndreptau însă mai ușor privirile departe, către idila iluzorie a trecutului zugrăvit în culori trandafirii, decît urechile sale puteau deslușì ceva din dureroasa lamentație în surdină, plină de tîlc și de incontestabil adevăr, din zvonul cîntecelor populare zămislite anume în acei ani, ca acesta :

Foae verde, foi dă foi,
Pă anu cinzășitrei
Cîn' s-a-ncoronat Știrbei,
Puneai plugu cu doi boi
Și arai
pă unde vrei,
Dăjugai
unde puteai,
Păsteai boii unde vrei,
Dă nime' grije n-aveai.
Iar dacă veni, vez', Cuza,
La ciocoi le pleznea buza.
Domnu Cuza, om cu cap,
Pă noi ne-a delimitat,
Dă casă, șapte pogoane,
Auzi-l și vezi-l, Doamne!

Iar dă cîn' veni Carol,
Ne-a lăsat cu capu gol;
Carol e lege de neamţ,
La ciocoi sîntem argaţ',
Doamne, ce-om fi vinovaţ'?!...[8].

Se înţelege astfel aproape de la sine cît de greu ar fi putut pătrunde vreo mărturie, şi cu atît mai vîrtos vreun anume cîntec al răscoalelor ţărăneşti, în paginile revistei „Şezătoarea" — care îşi bizuia reluarea apariţiei îndeosebi pe subvenţia salvatoare a Ministerului Învăţămîntului prin Casa Şcoalelor[9] —, după cum de asemenea este de la sine înţeles că vigilenţa „raportorilor" la volumele seriei de culegeri tipărite de Academia Română „Din viaţa poporului român" nu ar fi lăsat cu nici un chip să se strecoare în publicaţiile Academiei Române cîntece şi versuri despre răscoale!

Nu trebuie însă uitat că tocmai în acei ani Ov. Densusianu începuse să stăruie asupra necesităţii unei noi orientări metodologice în culegerea, publicarea şi studierea folclorului, îndreptînd hotărît atenţia către aspectele contemporane ale folclorului, spre a descoperi prin folclor, în mod cît se poate de obiectiv, „viaţa, chipul de a gîndi şi simţi al ţăranului"[10].

De aceea, în publicaţiile lui Ov. Densusianu, ale colaboratorilor şi învăţăceilor săi, se cuvine să căutăm mai curînd ceea ce în chip aproape firesc nu ne pot oferi nici „Şezătoarea", nici colecţia academică „Din viaţa poporului român", ori alte publicaţii din preajma anului 1910.

Astfel, cercetînd de aproape mai cu seamă binecunoscutul *Graiul nostru*. Texte din toate părţile locuite de români publicate de I. A. Candrea, Ov. Densusianu şi Th. D. Speranţia — vol. I, Bucureşti, 1906 (pe frontispiciul căruia se precizează : „Din publicaţiunile Ministerului Instrucţiunii şi al Cultelor cu prilejul jubileului de 40 ani de domnie a M. S. Regelui Carol I"), şi o publicaţie mai puţin ilustră, semnată de profesorul severinean V. Vîrcol, *Graiul din Vîlcea*, Bucureşti, 1910, atenţia ne este reţinută de cel puţin trei aspecte ce ne furnizează numeroase informaţii, pline de tîlc, despre :

1. Orientarea ideologică şi teoretică a autorilor (ca premisă a obiectivităţii sau lipsei de obiectivitate a acestora);

2. (şi ceea ce este mai interesant :) Mărturii ale cercetătorilor (în prefeţe) şi ale informatorilor anchetaţi (în textele culese), care atestă o anumită atitudine foarte simptomatică de reticenţă, de susceptibilitate bănuitoare şi de ocolire vicleană a răspunsului informatorului în faţa unor întrebări ale cercetătorului;

3. În sfîrşit, o seamă de mărturii menite în intenţia cercetătorului a consemna „cum simte şi cum gîndeşte" ţăranul; ele se înscriu ca o parafrază şi un comentariu în proză, deosebit de transparent şi de semnificativ, al ideilor şi sentimentelor dominante în atmosfera vremii, care apar aproape aidoma cristalizate şi formulate în expresia poetică a elementelor motivice şi a versurilor ce alcătuiesc cîntecele create în legătură cu răscoalele din 1907.

---

[8] Cf. Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 137.
[9] Cf. „Şezătoarea", vol. X, nr. 1—2, p. 1.
[10] Cf. I.-A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. D. Speranţia, *Graiul nostru*, Bucureşti, 1906, vol. I, p. VI.

Așa, spre exemplu, mai întîi V. Vîrcol arată că își propune să ofere prin textele culese „o icoană vie a sufletului și traiului sătenilor noștri"[11]. Declarîndu-se adversar neîmpăcat al exagerărilor curentului „poporanist" pentru „improvizata admirațiune a tot ce vine de la țară", profesorul severinean precizează: „În schimb, cu multă dorință și hotărîre de a cunoaște pe țăran, de a-l vedea cum trăiește și a-l asculta cum vorbește, am cercetat în vara anului 1905 județul Mehedinți, iar în 1906 și 1908 județul Vîlcea"[12].

În continuare, V. Vîrcol se vede silit să sublinieze marea diferență de atitudine pe care a constatat-o între felul de a fi al „țăranilor munteni" din Vîlcea — către care se și îndreaptă simpatia lui declarată — și „cei din părțile de sud ale județului". Deosebit de simptomatice sînt mai cu seamă relatările cu privire la starea de spirit a țărănimii „dinspre părțile Doljului". Țăranii îl întîmpină pe dialectolog cu plîngeri nestăpînite (care reproduc întocmai unele din temeiurile care au însuflețit în 1907 pornirea la răscoală a satelor de pretutindeni). Conformismul și obediența profesorului mehedințean față de legile statului și atitudinea sa deliberat prodinastică sînt greu încercate de tendința vizibilă spre răzvrătire a țăranilor din partea cîmpeană a Vîlcii. Mucaliții țăranii olteni îi servesc chiar o adevărată lecție — de neînțeles și inacceptabilă pentru belferul al cărui simț de ordine publică și prodinastic se vede jignit — cînd, în loc de a-i răspunde prin cine știe ce povestioară oarecare, bună pentru ierbarul ligvistic local al zelosului cercetător de grai care se interesa „cu multă dorință și hotărîre de a cunoaște pe țăran, de a-l vedea cum trăiește și a-l asculta cum vorbește"[13], îi aduc în față un ins care știe bine un cîntec ce pare a fi chiar cîntecul anului 1907, sau mai curînd unul din motivele principale aglutinate în structura acestuia, cîntec sau motiv de cîntec despre care va mai fi vorba în cele ce urmează.

Negreșit că în fața unei atare scandaloase tendințe spre nonconformism și răzvrătire a țăranilor, profesorului anchetator al graiului și devotat slujbaș al statului burghezo-moșieresc nu-i rămîne decît să-și exclame uimirea și dezaprobarea peremptorie: „M-am îngrozit de ce am auzit — unde mai erau vorbele de respect față de Dinastie, pe care mă deprinsesem să le aud în toate părțile pînă atunci? Incontestabil, țăranii aceștia au ceva deosebit sufletește și acest ceva e rău".

Era, probabil, în călătoria din vara anului 1906 a profesorului V. Vîrcol în Vîlcea, în plină atmosferă festivă a anului jubileului dinastic, cînd semnele răzvrătirii țărănești se adunau însă tot mai amenințător.

Dar iată mai bine, *in extenso*, relatarea lui V. Vîrcol, plină de înțeles pentru starea de spirit a țărănimii vîlcene din anul 1906 (și desigur nu numai a ei!):

„În părțile de munte ale județului, cercetarea a avut mai mult farmec. Țăranii steteau cu inima deschisă la vorbă, îți răspundeau fără înconjur la cîte îi întrebai, pe cită vreme în spre sudul județului greutățile mergeau crescînd. De unde cei de la munte se arătau mulțumiți de viața și de rosturile lor, pe care și le îngrijesc bine, ceilalți te întîmpinau cu plîngeri de tot felul pentru lipsa de pămînt, greutatea dărilor, tirania proprietarilor și a arendașilor. Chiar și aceia care aveau ceva stare se tînguiau, cu nădejdea că vor putea obține vreo ușurare de biruri, ori o bucată de pămînt.

[11] Cf. V. Vîrcol, *Graiul din Vîlcea*, București, 1910, p. 3.
[12] *Ibidem*, p. 5.
[13] *Ibidem*.

De la lucrurile cele mai îndepărate pînă la cele ce-i privesc de aproape nu întîmpini neîncredere, cînd vrei să le afli, la ţăranii munteni. Sînt atît de buni, atît de plecaţi şi de cuminţi, că-ţi pare rău cînd termini vorba cu ei. Şi sînt mult mai vioi, mai înţelegători, mai pătrunzători decît cei din părţile de sud ale judeţului. Aici ai nevoie de vorbă înconjurată, căci altfel îţi spun lucruri ce nu sînt, ori ridică din umeri, precauţiune rău înţeleasă. Ceea ce s-a întîmplat într-o comună mare din spre părţile Doljului va arăta cît de greu se pot face cercetări de orice natură, dar mai cu samă filologice. Stînd de vorbă cu cîţiva bătrîni, ca să aflu ce nume dau ei la diferite lucruri, deodată mă pomenesc cu unul: «Păi, noi gîndiam c-aţi venit să ne uşuraţi traiul, şi dumneavoastră de altceva vă pasă. Ne omoară arendaşii, ne prăpădesc cu zile, mai bine morţi decît aşa. Ni-i milă de bieţii copii ai noştri, că n-or mai avea cu ce trăi». Şi a trebuit să ascult grozavele lor plîngeri, exagerate peste măsură, căci îndată am avut putinţa să-i văd mai de aproape cum stau şi să mă conving că sînt deprinşi rău, că aşteaptă prea mult de la Stat şi că nu le convine ordinea. Ar vrea pămînt mult, să-l muncească cum vor şi cînd le vine, şi să plătească minimum de contribuţiuni. Şi au trimes după unul meşter la vorbă — prea meşter poate — să-mi spună din fir în păr toate cum au fost sub Ştirbei şi sub Cuza şi cum sînt acum sub regele nostru. M-am îngrozit de ce am auzit — unde mai erau vorbele de respect faţă de Dinastie, pe care mă deprinsesem să le aud în toate părţile pînă atunci? Incontestabil, ţăranii aceştia au ceva deosebit sufleteşte şi acest ceva e rău" [14].

În ciuda conspiraţiei tăcerii generalizate a folcloriştilor vremii, a cărei regretabilă urmare e lipsa de mărturii nemijlocite despre cîntecele răscoalelor, pe care am subliniat-o mai sus, această pitorească pagină a dialectologului V. Vîrcol rămîne ca un document deplin revelator despre starea de spirit a masei ţărăneşti şi implicaţiile ei folclorice dintr-un colţ al Olteniei — provincie fruntaşă în evenimentele ce aveau să urmeze şi de unde pe alte căi şi abia cu 17 ani mai tîrziu s-a conservat şi ne-a fost transmis de C. S. Nicolăescu-Plopşor acel amplu poem al răscoalei doljene atribuit rapsodului ţăran Radu de la Giubega, care consună în multe privinţe cu relatarea profesorului V. Vîrcol „îngrozit" de versurile ţăranului „meşter la vorbă — prea meşter poate—", cum notează V. Vîrcol, care i-a spus „din fir în păr toate cum au fost sub Ştirbei şi sub Cuza şi cum sînt acum sub Regele nostru".

Era desigur vorba tocmai de motivul iniţial din textul atribuit lui Radu de la Giubega, care în transcrierea lui C.S. Nicolăescu-Plopşor începe astfel:

Foaie verde fîn ghizdei,
În anul '53
Cînd s-au coronat Ştirbei,
Puneai plugu pi-unde vreai
Şi arai
pe cît puteai.
Cînd s-au coronat şi Cuza,
La ciocoi le plesni buza... etc. [15].

(Un scurt crîmpei din acest motiv se află notat de la Radu Şoancă, bătrîn de 75 ani din Tîrpeziţa—Dolj, şi publicat în volumul întîi, din 1906, al colecţiei *Graiul nostru* (p. 50):

Cînd erea Ghica,
Răsucea bătrînii chica;
Cînd erea Ştirbei,
Puneai plugu unde vrei.)

---

[14] *Ibidem*, p. 6—7.
[15] Cf. Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 135.

Însemnări despre greutățile anchetei pe teren în preajma zilelor răscoalei, ca cele pe larg relatate de profesorul V. Vîrcol, răzbat și în prefața la volumul I din *Graiul nostru*, unde se menționează de asemenea „greutățile pe care le-au întîmpinat uneori culegătorii de a face pe țărani să vorbească"[16].

S-ar putea spune că nu era în acele zile vremea vorbelor, căci în atmosfera de răzvrătire ce cuprindea tot mai mult gîndurile țăranilor, în în anul 1906 se apropia cu hotărîre mai curînd clipa faptelor întunecate ale răscoalei ce avea să izbucnească. Străduindu-se să adune „mărturisiri de ale țăranilor despre traiul lor, păreri asupra unor lucruri care-i privesc"[17] — cum se arată în prefața volumului I al culegerii *Graiul nostru* — , se precizează, ca și în cazul profesorului V. Vîrcol : „Și se știe cu cîtă neîncredere e privit cineva cînd îl întreabă pe țăran cum trăiește, ce crede despre cutare împrejurări — e luat drept un trimes al stăpînirii să-l spioneze ori să-l încarce cu dări nouă"[18].

Unele rînduri ca acestea explică negreșit de ce a fost atît de greu ca folcloriștii să poată culege spre a ne transmite atît de puține texte și informații despre cîntecele răscoalei. Căci este desigur puțin probabil ca truditorii pe ogorul culegerii cîntecului popular să fi rămas cu totul nepăsători în privința unor atare cîntece, de vreme ce pînă și G. Weigand, binecunoscut cercetător german al graiurilor românești, se dovedește atît de apropiat de informatorii săi, scriind următoarele rînduri în scrisoarea pe care o trimitea din Leipzig, în 22 aprilie 1907, „prietenului" A. Gorovei :

„Dragă prietene,

Să nu crezi că te-am uitat. Adevărat că răspunsul meu a întîrziat cam mult, dar cu gîndul meu am fost de multe ori în România, pe lîngă d-voastră, mai cu seamă în zilele din urmă, cînd lucruri grozave s-au petrecut în săraca țară românească. Ce ți-am spus înainte cu șapte ani s-a întîmplat acuma, revolta a izbucnit. Sînt întristat pînă în adîncul inimii nu numai de cele întîmplate din partea țăranilor, ci și mai mult de cruzimile nemaiauzite din partea soldaților. Nu pot, nu vreau să cred că toate să fie adevărate care se citesc prin gazete românești. Cele mai multe sate unde s-au petrecut grozăviile, le cunosc bine, am stat acolo, am mîncat cu țăranii, am durmit în oboarele lor, am văzut ce oameni blînzi și răbdători sînt ei ; și mă întreb, ce trebuie să fi îndurat ei ca furia lor să ajungă așa de departe. Dar cui să zic aceste? Nu, dragă, le știi toate mai bine decît mine. Va găsi România pe omul cu mîna de fier care să fie în stare să învingă toate dificultățile? Ce zici, frate?

Cred că la Bunești a fost liniște și că d-voastră n-ați pățit nimic, dar în Dolhasca, în Letin și mai cu seamă în Rotunda, unde am fost împreună, pare să fi fost mari turburări. Te rog să-mi scrii ce face familia Răducan. Fiul cel mai mare a murit, după cum mi-ai scris altă dată..." etc.[19].

Pe de altă parte, de asemenea din corespondența lui A. Gorovei merită a se reține și această amară mărturie a profesorului Hristian Țapu, harnicul culegător deposedat al unei bune părți din *Materialurile folkloristice*, publicate abuziv pe seama ministrului învățămîntului, Gr. G Tocilescu : „...știe dl. Tocilescu că eu, Hristian N. Țapu, am fost închis într-o comună 3 zile, fără să mi se dea nici apă, nici pîine, pe timpul cînd adunam prin sate materialul folcloristic, pe motivul — zicea primarul

[16] Cf. I.-A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. D. Speranția, *op. cit.*, p. VI.
[17] *Ibidem.*
[18] *Ibidem.*
[19] Cf. Maria Luiza Ungureanu, *Scrisori către Artur Gorovei*, București, Editura Minerva, 970, p. 516.

şi cei din comună — că eu sînt anarhist? Nu i-am spus-o, d-tale ţi-o spun!"[20].

Aceste rînduri ale lui H. Ţapu dovedesc incontestabil un alt aspect al greutăţilor şi umilinţelor cu care se confrunta culegătorul de folclor în preajma anului 1907 — vigilenţa sporită a oficialităţilor, care cenzurau pline de bănuieli pe cărturarul descins în sat spre a descoase pe ţărani în acele zile cînd semnele tulburării se adunau tot mai ameninţătoare, încă din anii 1888 şi 1894, pentru edificiul social al timpului.

Toate cele arătate pînă aici dovedesc netăgăduit că greutatea contactului între culegător şi ţărani, ca şi reticenţa sau împotrivirea informatorilor în faţa culegătorului, la care trebuie firește adăugate vigilenţa şi teama în faţa cenzurii oficiale, sînt negreşit unele dintre cauzele principale care explică exiguitatea mărturiilor ce ne-au fost transmise, abia după mulţi ani, cu privire la textele şi cîntecele populare ale răscoalei din 1907. Aceasta face desigur ca toate textele ce ne-au parvenit să fie mărturii tardive, dacă nu chiar anevoioase reconstituiri, de o autenticitate mai mult sau mai puţin relativă.

Un ultim aspect al cercetării contextuale ce ne-am propus este menit să releve concordanţa desăvîrşită care face ca unele crîmpeie din mărturiile spontane culese şi publicate în *Graiul nostru* şi în broşura lui V. Vîrcol despre *Graiul din Vîlcea* să se asemene ca două picături de apă cu unele versuri şi elemente motivice regăsibile în alcătuirea textelor poetice create în legătură cu răscoala din 1907. S-ar putea spune că textele în proză publicate în *Graiul nostru* şi în broşura *Graiul din Vîlcea* reprezintă rezultatele unui adevărat sondaj de opinie în lumea maselor ţărăneşti, realizat la nivelul vremii respective, în preziua evenimentelor răscoalei. De vreme ce elementele ideatice ale cîntecului răscoalei pluteau oarecum difuz în atmosfera timpului, nu era nevoie decît ca scînteia descărcării creatoare să se iveaască spre a topi şi cristaliza atare frînturi de gînduri în retorta versului popular al insului stihuitor, chemat să adune şi să prefacă gîndul în poezie grăind în numele colectivităţii.

Cîteva exemple:

1. „Înainte vreme, în legea lu Domnu Ştirbei, mergea ţara măi bine, că nu area dări ca acuş grele, area mai bişaguri, area Dumnezău cu ţara, area lumea fericită ... Măi nainte vreme, în legea Domnului Ştirbei, trăiam bine lumea, ni s-ajungea de toate. Acum văz sînt numai neajunsuri" — notează V. Vîrcol din spusele bătrînului I.C. Dobriţoiu (de 73 ani), din Măciuca — Vîlcea[21].

„Mai ghine iera aldată, că aram cît vream" — afirmă şi C. Tudorache (de 85 ani), din Glodeanu Sărat — Buzău, în *Graiul nostru*[22].

Atare mărturii se cristalizează, spre pildă, aproape aidoma în următoarele versuri, desprinse din varianta cîntecului răscoalei culeasă de institutorul C. Daniilescu din Rîmnicu Vîlcea, de la lăutarul Mărin Traşcă (Viorean), din Ioneştii Mincului (Vîlcea):

Şi-o foiţă de ardei,
Pe anu cinzăci şi trei,

---

[20] *Ibidem*, 361.
[21] Cf. V. Vîrcol, *op. cit.*, p. 62.
[22] Cf. I.-A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. D. Speranţia, *op. cit.*, p. 220.

Cînd s-a-ncoronat Știrbei,
Puneai plugu unde vreai
Și-m' arai
pe cît puteai,
Și-m' dai tot din zece una,
Aia ierea vreme bună ! [23]

2. „Domnu Cuza, să-i fiie sufletu sfînt și țărîna ușoară, că ne-a dezrobit de așa sarcină ce-am avut-o la propetar și vedem astăz că propetarii aștia a îngreonat dările" — zice Preda Panduru (de 60 ani), din Zătreni — Vîlcea [24]. Sau : „Am avut noroc cu ghietu Cuzea, Dumnezeu să-l ierti, a fos bun, dă mai avem cîti-o țandără dă pămînt ..." — spune și Neagu Dragu (de 75 ani), din Găvănești — Buzău, în *Graiul nostru* [25].

Domnu Cuza, om cu cap,
Pe noi ne-a delimitat,
Cîte șapte-opt pogoane,
De-am scos copiii din foame.
Ne-a dat atunci ce ne-a dat,
Cum Dumnezău l-a lăsat,
De casă, șapte pogoane,
Auzî-l și vezî-l, Doamne,
Odinește-i sufletu,
Că iel ne-a dat pămîntu
De să hărăne omu !—

zic de asemenea, aproape aidoma, versurile desprinse din aceeași variantă vîlceană citată mai sus [26].

3. „Lumea s-a mulțît și pămîntu estă tot ala și noi nu putem să ne măi hărănim. Noi nu mă avem unde să trăim, că ne-a strîns pănă nu mai putem. Abi sufletu-l avem" — spune N. Chircu (de 72 ani) din Zătreni — Vîlcea [27]; iar I. C. Dobrițoiu, din Măciuca — Vîlcea : „Acuș vedem că trăgem în jug de fier, e greu de noi, de țară, a sărăcit lumea de tot. Din pămînt s-a-mpuțînat ..." [28]. Și : „... lumea s-a-mmulțit și-i greu de trăit" — zice și Toader Ciocan (de 90 ani) din Largu — Buzău [29].

Dar iată, spre pildă, și aceste versuri desprinse din varianta lui Radu de la Giubega :

Foaie verde bob năut,
De-atunci a trecut timp mult,
Noi, foarte ne-am înmulțit,
Pămîntu a devenit
La frați, surori, s-au 'mpărțit,
Iată-acum s-a și pierdut
Rostu nostru pe pămînt
Și ne-am pomenit muncind,
La ciocoi în plug trăgînd... [30].

---

[23] Cf. Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 135.
[24] Cf. V. Vîrcol, *op. cit.*, p. 78.
[25] Cf. I. - A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. D. Speranția, *op. cit.*, p. 231.
[26] Cf. Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 135—136.
[27] Cf. V. Vîrcol, *op. cit.*, p. 79.
[28] *Ibidem*, p. 62.
[29] Cf. I. - A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. D. Speranția, *op. cit.*, p. 228.
[30] Cf. Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 135.

4. „Aia-i moartea noastră — arîndașii !" — zice I. Bîrsan (de 40 ani), din Comana — Vlașca [31]; sau : „Arîndașii ne mănîncă pe noi. Toată sudoarea noastră la iei să duce. Dă cum ieșîm în primăvară și pînî iarna, la iei ne chierdem timpu. Ale noastre le bate Dumnezău pă cîmp. Intrăm în iarnă goi și fără nici dă unele ! Vai dă măiculița noastră ! " — spune și Toader Rotaru (de 78 ani), din Bora — Ialomița [32].

Numeroase mărturii culese în *Graiul nostru* vorbesc apoi, firește, despre oneroasele învoieli agricole, ca spre pildă :

„Cînd eream micșor, copilandru dupe boi de-i mînam cu strămurarea, erea din cinci una la arindaș, și alta nu erea nimic, decît dijma. Togmelile vechi erea togma vitelor la arindaș, cîti-o sfănțuică de vacă, oaia erea douăzăci și două de părale cu mnelu, porcu erea un sfanț.

Acu am înjugat boii de cîn s-a dăjghiețat pămîntu și-i ținem pănă-nghiață. Acu tot dăm la arindaș, ne dă șasă pogoane de muncă, le muncim noi, din ăle șasă ia două și ăștelante le facem în desăvîrșire, un pogon i-l copoim, i tăem buruenile, îl rălițăm, îl culegem, îl curăm și-l ducem la măgăzîie ; și două de secerat tot ale lui. Din ăle șasă ne rămîne trei nouă, încă ne ia și d-acolo trei coșuri, patru, pîndăritu. Și facem trei zile cu caru cu boi ; zîua trei lei o plătim dacă n-am faci-o ; și trei cu mîinile, și-i dăm și doi pui de găină ; nu i-om da, i plătim doi lei. Boii nu sînt scutiț la erbărit, plătim cîte șasă franci de bou, oaia, mnelu un franc jumătate" — povestește I. Radu Șarpe (de 60 ani), din Nedeia — Dolj [33]. Sau : „Atunci era dijma dîn zece una și p-alocuri era dîn douăzăci, d-aia era bilșug îm bordeiu creștinului, c-avea-n bătătură turmă dă oi, cirez dă boi și vaci și herghelii dă cai, nu ca acu cîn copilu nu vede lapte dăcît la țița măsii și noi bătrînii i-am uitat gustu" — cum zice I. Dumitrescu (de 45 ani), din Poroschia — Teleorman [34]. Ori : „...ciocoii s-a făcut mai răi dă cum a fost ș-a ajuns vremea să dăm două părți ciocoiului și una nouă, care abia ne-ajunge să plătim biru și fonciera, că noi umblăm ca țiganii cu zdrențe pă noi" — cum zice I. Năbărogu (de 90 ani), din același sat [35]. Și : „Înainte vreme aveam vaci cu lapte, o sută, două dă oi, vro douăzăci dă stupi, cai cît vrei ; da acu n-am cu ce orbi un șoarece..." — cum spune într-o altă mărturie același bătrîn din Poroschia [36].

Iată, despre aceste multe angarale, și versurile lui Radu de la Giubega :

Arindașii sînt prea răi,
Nu vrea să știe de noi.
La noi una, la iei trei,
De-aia ne-am chitit pe iei.
Că ne loa una și una,
La tot pogonu, găina !
Cînd mergeam la socoteală,
Mai datoram înc-o vară...
Ce să mă fac, frățioare,
Că mi-e gîndu la pogoane,
Că-m' mor copiii de foame.
Pentru-o vacă ce aveam,
Toată vara clăcăceam.
Venea țăranu la scară
Cu căciula subțioară
Și mi-l da pe ușe-afară,
Ce să mă fac, frățioare ? !... [37].

---

[31] Cf. I. - A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. D. Speranția, *op. cit.*, p. 166.
[32] *Ibidem*, p. 211.
[33] *Ibidem*, p. 76—77.
[34] *Ibidem*, p. 141.
[35] *Ibidem*, p. 142.
[36] *Ibidem*.
[37] Cf. Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 138.

Sau, cum se arată în acest fragment de text, pe care l-am cules în 1950 de la bătrînul Toma Ani din Poiana Mare — Dolj, care l-a reținut avînd prilejul să-l asculte cîndva pe însuși Radu poetul :

„De la Radu de la Giubega, pe anul 1913 —spune T. Ani —. Eram în bîlci, și el spunea din gură, ne spunea noao, la masă, acolo. Stam toț' și ne rîdeam, ascultam la el. Dacă-i dai o țuică, începea. O spunea tot așa, frînturi :

...O vacă care-o aveai,
Toată vara clăcueai.
Cînd erea la socoteală,
Îi mai datoreai o vară,
De-aia s-a făcut răscoală !
Porumbu l-împarț' cu tîrna :
La el patru, la noi una,
De trăit mai este-acuma ? !
Și mai dai și pîndărit
Și tu nu mai loai nimic !..." [38].

5. În sfîrșit, iată și această interesantă mărturie a lui Dumitrache Marcu (de 52 ani), din Merenii de Jos — Vlașca, despre activitatea agitatorică a lui V. Kogălniceanu : „A mai fos pă la noi unu ca dumneata cu niște irtii și cărț'. Ăsta ne spunea să ne sucităm cu partidu țărănesc la unu Domnu Gogălniceanu dîn București ; apăi nu știu ci-o hi făcut" [39].

Aceasta consună cu acest pasaj din cîntecul cules în 1937 de C. Brăiloiu de la lăutarul Mitică Burcea, din Merenii de Sus :

Foae verde micșunea,
Gogolniceanu ce făcea ?
Răvașe-n sate că da,
Răvășele
bilețele.
Foae verde micșunea,
Dă revoltă le scria,
Pă boier' dă-i alunga...[40].

Pasajele citate sînt de ajuns (s-ar putea cita încă și altele) spre a arăta cu prisosință că versurile cîntecelor despre răscoală constituie neîndoielnic sublimarea rimată a gîndurilor, suferințelor și năzuințelor unanime care, izbucnind de pretutindeni ca într-un singur glas și plutind difuz în atmosfera timpului, au constituit deopotrivă motivația obiectivă a flăcărilor răscoalei, coacervîndu-se aproape nemijlocit, ca de la sine, în laboratorul oralității creatoare, în motivele poetice ce alcătuiesc trama cîntecelor zămislite din valul întunecat al evenimentelor răscoalei.

II. După acest larg excurs pentru relevarea unor atît de simptomatice aspecte contextuale, vom schița, în continuare, unele noi observații privitoare de această dată la însești textele poetice propriu-zise, create în legătură cu răscoalele țărănești din 1907.

Am analizat amănunțit, în 1957, cele 5 cîntece din Oltenia și Muntenia, cu cele 14 variante și fragmente de texte cunoscute pînă atunci.

---

[38] *Ibidem.*
[39] Cf. I. - A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. D. Speranția, *op. cit.*, p. 156.
[40] Cf. Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 129.

Între timp, îndeosebi în urma intensei acţiuni desfăşurate în anul semicentenarului pentru descoperirea de noi variante, s-au publicat în presa cotidiană, în periodice, în volumele *Folclor din Oltenia şi Muntenia* şi în alte colecţii, cel puţin 53 de texte şi s-au cules, ocazional, în anchetele de teren ale Institutului de cercetări etnologice şi dialectologice, încă 5 supravieţuiri ale cîntecului răscoalelor, din Oltenia şi Muntenia.

Comemorarea a şapte decenii de la evenimentele anului 1907 constituie un prilej potrivit pentru o privire de sinteză globală asupra ansamblului variantelor cunoscute pînă acum, pentru completarea sau revizuirea parţială a unor opinii şi ipoteze formulate în studiul din anul 1957.

1. Este mai întîi de observat că noile culegeri nu schimbă, în esenţă, tabloul consideraţiilor anterioare, întemeiate pe cercetarea celor mai vechi — şi substanţiale — texte, culese pînă în anul 1957.

De o valoare foarte inegală şi adesea îndoielnică, noile materiale au mai cu seamă meritul de a atesta existenţa unor rămăşiţe ale cîntecului răscoalelor şi în alte localităţi din Oltenia şi Muntenia decît cele anterior cunoscute.

2. Deşi, după cum se ştie, semnalul izbucnirii răscoalei s-a produs în Moldova, nu se cunoaşte pînă acum *nici un* cîntec privitor la răscoalele din această parte a ţării. Orice încercare de a explica această constatare este menită a rămîne sub semnul ipotezei.

S-ar putea spune că sărăcirea disponibilităţilor creatoare în materie de gen epic, dovedită prin continua împuţinare, în genere, a cîntecelor epice ce au mai putut fi culese în Moldova în ultimele decenii, trebuie în orice caz să stea la baza oricărei ipoteze explicative privitoare la lipsa cîntecului răscoalelor din Moldova. Pe de altă parte, opreliştea şi teama de a pune în circulaţie un atare cîntec, aspecte restrictive pentru care exită dovezi certe din Oltenia şi Muntenia [41], se cuvin a fi luate în consideraţie şi în legătură cu eventuala persecuţie şi dispariţie a cîntecului răscoalei din Moldova — dacă vreo anume încercare de a însăila un asemenea cîntec se va fi produs. În sfîrşit, dacă observăm că unele variante ale cîntecului răscoalelor din Muntenia se întemeiază pe preluarea şi adaptarea vechiului cîntec moldovenesc cu tema confruntării violente, între ciocoiul care biciuie pe ţăran şi ţăranul care-l ciomăgeşte pe ciocoi [42] (text atestat într-o formă embrionară încă în colecţia lui Alecsandri [43]), aceasta ne îndeamnă să presupunem că, deşi nu pomeneşte desluşit despre marea încleştare din martie 1907, este posibil ca acest text să fi slujit, printr-o firească actualizare a tradiţiei, drept refrenul potrivit pentru celebrarea simbolică şi exemplară în cîntec a memorabilei răfuieli obşteşti dintre ţărani şi ciocoi, din zilele răscoalei. Căci este aproape de neimaginat ca evenimentele anului 1907 să fi rămas cu totul lipsite de răsunet în folclorul din Moldova!

3. Chiar şi cea mai sumară privire comparativă asupra noilor variante şi fragmente de texte din culegerile ulterioare anului 1957 e de ajuns spre a observa că unele din acestea, deşi publicate cu indicarea locului şi datei culegerii, ba chiar şi cu numele „informatorului", sînt totuşi

---

[41] *Ibidem*, p. 126, 128, 131, 132.

[42] Cf. Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964, I, p. 155 (tip 96.I).

[43] Cf. V. Alecsandri, *Poesii populare ale Românilor*, Bucureşti, 1866, p. 250.

transparente mistificări și invenții oportuniste ale pretinșilor culegători și informatori, „creații" de circumstanță, în totul sau în parte lipsite de autenticitate și de circulație tradițională-orală și care, trebuind negreșit tratate ca atare, se cuvin a fi excluse din atenția cercetătorului, spre a nu complica în chip artificial lucrurile, înlăturînd din capul locului impostura străvezie.

Este, de pildă, cazul celor două „variante" culese de la D. Petcu (din Cîmpofeni — Gorj) — una tipărită în volumul *Cîntec vechi din Oltenia* (1967), p. 223, iar alta în colecția lui V. Cărăbiș din *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. III (1969), p. 650 — și al variantelor arătate a fi „culese" de prof. Fl. Costache din Crîngeni — Teleorman și publicate în colecția lui Gh. I.Neagu din partea întîi a volumului IV *Folclor din Oltenia și Muntenia* (1969), p.337 și 340.

Mai întîi, textele lui D. Petcu, deși plăsmuiri proprii, care nu au nimic a face cu procesul circulației folclorice spontane, nu sînt lipsite de savoarea pastișei unui antrenant spirit folcloric cvasiautentic.(D. Petcu, țăran gorjean din Cîmpofeni, pripășit o vreme prin București, iar în jurul anului 1940 om de serviciu la Arhiva de folclor a lui C. Brăiloiu, este istețul creator și al unei artificiale variante a *Mioriței* [44], ca și al altor cîntece bătrînești [45], cîrpite din prisosul ciudatei lui „experiențe" folclorice dobîndite prn contactul nemijlocit cu activitatea lui C. Brăiloiu, căruia i-a și furnizat dealtfel o seamă de prețioși informatori dintre lăutarii Jiului de sus, ce mișunau sezonier prin crîșmele și piețele Bucureștiului în acea vreme.)

Iată, spre pildă, exordiul variantei lui D. Petcu publicate în colecția *Cîntec vechi din Oltenia* :

Foaie verde trei granate,
Ascultați la mine, frate,
Să vă spun o noutate
De la '907.
Toată lumea-i răsculată,
Că de ciocoi e-njugată,
De ciocoi și de boieri,
Ce s-au umplut de averi.
Ei umplu pătulele,
Nouă ne iau zilele.
Dă, Doamne, un foc pe lume
Pe la ciocoi, la pătule,
Să ardă pînă la glie,
Să ardă din temelie!... [46].

Ca și în cazul variantei *Mioriței* lui D. Petcu, este de observat că bunul său simț folcloric face ca, printre versurile în întregime plăsmuite, D. Petcu să amestece cu o intuiție remarcabilă crîmpeie motivice preluate din tradiție și prea puțin modificate ca, de pildă, în finalul aceleiași variante, motivul :

Fire-ți să fiți de ciocoi,
O veni vremea-napoi

---

[44] Cf. M. Locusteanu, I. Mitu, A. I. Popescu, *Cintec vechi din Oltenia*, Craiova, Casa regională a creației populare, 1967, p. 31.

[45] Cf. *Folclor din Oltenia și Muntenia*, București, Editura pentru literatură, 1968, III, p. 578, 579, 600, 603, 616, 636.

[46] Cf. M. Locusteanu, I. Mitu, A. I. Popescu, *op. cit.*, p. 223.

Ca să vă-njugăm şi noi
Cum ne-aţi înjugat şi voi,
Să-njugăm cocoanele
Să v-arăm pogoanele,
Şi să muncim pe moşie,
Să scăpăm de sărăcie ! [47]

Sau, iată din varianta publicată în *Folclor din Oltenia şi Muntenia* această ciudată altoire a versurilor confecţionate în atelierul propriu, cu elemente preluate din repertoriul tradiţiei cîntecului haiducesc (din *Cîntecul lui Mărunţelu*) :

...Frunză verde pătrunjel,
Trece popa Mărunţel
Cu o ceată după el.
Şi trece prin Bucureşti,
Prin curţile boiereşti.
Foaie verde busuioc,
La pătule punea foc,
Pe boieri îi lega-n lanţ
Şi mi-i întreba de sfanţi [48].

(Lipitura artificială se întrezăreşte, totuşi, cînd „informatorul" evocă „pătulele" incendiate în „curţile boiereşti" din mijlocul Bucureştiului !...) Variantele lui D. Petcu constituie astfel un caz de impostură pînă la un punct acceptabilă, provenind din partea unui isteţ ţăran stihuitor, destul de bine integrat în tradiţia cîntecului epic.

Cu mult mai greu acceptabil e cazul cînd, în ciuda proclamării exprese a autenticităţii sursei folclorice, pastişa textului pretins a fi „cules" lasă să se întrevadă desluşit ingerinţa condeiului „culegătorului", care, situat în chip vizibil pe alt nivel cultural, încearcă zadarnic să strecoare, drept adevărate, texte în totul sau numai în parte fabricate.

Aşa sînt, desigur, variantele „culese" (încă în 1945 !) de prof. Fl. Costache din Crîngeni — Teleorman şi publicate în *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, IV, p. 337—341, unde apar unele desperecheate formulări poetice care se depărtează vădit de „stilul" folclorului tradiţional, ca acestea :

...Foaie verde, foaie lată,
Să fii, soartă, blestemată,
Că pe unul îl faci om,
Îl faci om şi îl faci domn,
Iar pe alţii, *pe cei mulţi,*
Îi porţi prin viaţă desculţi... [49]

sau :

...Ciocoi trîntor, ferfelic,
Cu priviri de om calic,
Că-i muncirăm zi şi noapte,
Bată-te de strîmbătate !... [50]

şi :

...Foaie verde leuştean,
A căzut un flăcăian,
A căzut cum nu se cade,
Cerînd mai multă dreptate

---

[47] *Ibidem*, p. 224.
[48] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, III, p. 651.
[49] *Ibidem*, IV, p. 338.
[50] *Ibidem.*

Pentru frați, pentru părinți,
Pentru cei flămînzi și mulți,
Căci dreptatea, zicea el,
O fi, fraților, din cer,
Să fie și pe pămînt
Că e lucrul cel mai sfînt,
Să crească din răni și sînge
Și din ochiul care plînge... [51].

Este „stilul" pretins folcloric al micului cărturar cu veleități poetice, care, școlit și adăpat și la alte izvoare decît cele ale folclorului tradițional, mimează în chip penibil, atribuind omului din popor prisosul insuficient asimilat al frazei și formulei oarecum elevate, deprinse din comerciul mai mult sau mai puțin susținut cu poezia scrisă, creînd o poezie indigestă, pseudofolclorică — a insului care își înstrunează în neștire Pegasul rătăcit peste hotarele și mijloacele formalizate ale poeziei tradiționale-orale ...

Poate că dovada cea mai grăitoare a fabricatului imposturii folclorizante o aduc versurile, pretinse a fi neaoș teleormănene, ale aceluiași prof. Fl. Costache :

...În comuna — nu ți-o spui —
Moise cu Mitrana lui
A crescut voinici flăcăi
Să bage groaza-n ciocoi
Și să scape pe țărani
De porecla de golani... [52]

și :

...Da' nu uita, măi ciocoi,
Că moș Moise e cît doi
Și ne are și pe noi.
Frunză verde de stejar,
Ne zorește un tîlhar
Să ridicăm noi conace,
Și ne crede dobitoace,
Că ne bate cu ciomage,
Ne muncește dezbrăcați,
Să clădim la case noi
Pentru venetici ciocoi etc.... [53]

În fața unor atare pestrițe plăsmuiri, dealtfel nu lipsite de valoare, te întrebi, pe drept cuvînt, de ce oare în veacul și în zilele noastre prof. Fl. Costache, ca atîția alți stihuitori folclorizanți, se sfiesc să publice sub semnătură proprie creațiile lor, preferînd să încurce lucrurile, punînd pe seama folclorului propriile lor plăsmuiri?

Din aceeași făină, măcinată la alte mori decît cele curat-țărănești, sînt plămădite și alte variante precum :

— „cîntecul din Rasnic despre odiosul asasin A. Pîrîianu", din articolul Alexandrei Anghel *Răscoalele din 1907 oglindite în folclorul oltenesc*, publicat în ziarul „Înainte" (Craiova), 13 (1957), nr. 3761 ;

— variantele pretinse a fi culese din Băilești, din Curtișoara, iarăși cîntecul lui Pîrîianu și îndeosebi ampla „baladă culeasă din comuna Scăiești, Filiași", din articolul lui V. Trifu *1907 în poezia populară din Oltenia*,

[51] *Ibidem*, p. 339.
[52] *Ibidem*, p. 340.
[53] *Ibidem*.

publicat în „Steaua", 8 (1957), nr. 3, p. 73—78 , din care citãm, spre pildă, versurile :

...Şi-apoi frate, frăţioare,
Cam pe la chindia mare
Ce se vede-n drumul mare
Cu securi şi cu topoare
Şi cu furcile-n spinare?
E gloata calicilor,
Cîrdul nemîncaţilor,
E cîrdul desculţilor,
Lumea necăjiţilor
Şi spaima ciocoilor.
Foicică ce-nverzeşti,
Apa nu poţi s-o opreşti
Că ea, cînd îmi vine mare,
Lasă-n urma ei cărare
Şi jale şi supărare.
Dar în lumea asta mare
Cum s-o opreşti, frăţioare?...

(De unde se vede cît de departe, peste hotarele poeziei folclorice, aspira avîntul stilistic îndoielnic al posibilităţilor sărmanului lăutar răposat, care a dictat — se pare — cu ultima lui răsuflare versurile sale meşterilor culegători, dacă dăm crezare acestei duioase precizări din finalul textului : „balada se întrerupe. Cel care o cunoscuse în întregime, lăutarul N. Lăeţu, a murit" ! Păstrînd proporţiile, o atare însemnare ne duce fără să vrem cu gîndul la regretul romantic al lui V. Alecsandri, care, după ce a izbutit să culeagă *Miorița* de la baciul Udrea din Ceahlău, deplîngea în notele sale părerea de rău că nu a mai putut cunoaşte pe răposatul tată al baciului-rapsod, ştiutor al multor cîntece despre Traian şi Aurelian ! ... [54]).

De aceea se cuvin excluse, ca îndoielnice, şi fragmentele asemănătoare din al doilea articol publicat de acelaşi V. Trifu în ziarul „Făclia" (Cluj), nr. 3228, p. 1.

După cum îndoielnice mistificări sînt şi crîmpeiele de texte reluate de M. Buzatu în articolul *Curtişorenii*, din ziarul „Înainte" (Craiova), 13 (1957), nr. 3770 (uşor „variate" faţă de cele din articolul lui V. Trifu).

Sau contribuţia binecunoscutului fabricant de texte cu duiumul, I. Socol, care declară „cules în comuna Bratovoieşti, raionul Craiova" cîntecul *S-au strîns rumânii*, publicat în „Albina", 60 (1957), nr. 478. Începînd astfel, „cîntecul" lui I. Socol grăieşte de la sine despre totala impostură folclorizantă a pretinsului culegător, dealtfel destul de bun meşter mînuitor al condeiului său inventiv :

Noaptea-ngînă dinspre ziuă,
Stele-n puţuri se aciuă,
Luna fuge ca zăludă
Să nu vadă, să n-audă
Că s-au strîns în sat rumânii
Să dea faţă cu stăpînii... etc.

Ca şi amplul *Cîntec despre 1907*, pretins a fi „cules din satul Leşile de prof. I. Nania" şi publicat în ziarul „Secera şi ciocanul" (Piteşti),

[54] Cf. V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 57.

7 (1957), nr. 898, din care desprindem, spre pildă, următoarele versuri :

...Dar boierul, cînd vedea
Pe țăranul ce plîngea,
Puse mîna pe biciușcă
Și vreo două-n spate-i mușcă :
— Mă, golanilor netoți,
Mergeți la boieri la porți
Să vă deie de pomană
Și imaș în loc de hrană?
Fir-ați voi ai dracului
De golani și de parlani,
Să nu vă ia sărăcia
Mergeți și munciți moșia !
Și-a mai ars vreo doi ciocoiul
Și-atunci a-nceput războiul... etc.

În sfîrșit, în rîndul contribuțiilor neavenite, ce trebuie excluse, ca pure invenții, trebuie socotite și textele negreșit în întregime fabricate, deși publicate cu indicarea „informatorilor" din Moisei, Dragomirești și Borșa, din articolele cu totul aberante ale lui Al. Culcer :

— *Marea răscoală în folclorul maramureșan*, publicat în „Viața liberă" (Sighet), 7 (1957), nr. 333, p. 3 ; și

— *Ecoul răscoalelor țărănești din 1907 în Maramureș*, din ziarul „Făclia" (Cluj), 7 (1957), nr. 3222, p. 1, de unde citățm versurile :

Foicica bradului,
Floarea săracului,
Să vezi, peste munte-n țară
S-a aprins focu' cu pară.
Strigă-ntr-una, zi și noapte,
Șapte mii și încă șapte
Și se bat și se ghiontesc,
Curge sîngele domnesc —
Sîngele boierilor,
Obida săracilor... etc.

Toate cele de mai sus arată, cu regretabilă amărăciune, cît de adînc înrădăcinată și cusută cu ață albă mai dăinuie impostura folclorizantă, ce de atîtea ori încurcă iețele poeziei populare, perseverînd aproape incredibil, pînă în zilele noastre, în mania unei haiducii literare în codrul cu prea multă generozitate ocrotitor al creației versificate, despre care încă se mai crede că ar putea fi socotită pe deplin autentică dacă începe cu tradiționalul și mereu proaspătul „foaie verde", la îndemîna oricui. Toate aceste texte trebuie desigur excluse *de plano* dintre adevăratele documente folclorice ale oricît de puținelor cîntece cu adevărat populare despre răscoalele țărănești din 1907. Căci, în ciuda vicisitudinilor care, în cazul cîntecului despre 1907 — prin obrocul stăpînirii și teama de persecuție —, au putut cauza pierderea unor documente reale, oricum foarte bogata poezie populară nu are nevoie — cum zice Montaigne — „să se împodobească cu penele altuia" („se parer des plumes d'autruy") ...

După această alegere a grîului din neghină — operație metodologică absolut necesară și care este de fapt, în acest caz, însăși critica izvoarelor —, din totalul de 58 rămîn vrednice a fi luate în considerare drept variante autentice ale cîntecelor răscoalelor, sporind astfel numărul celor

14 variante cunoscute și studiate în 1957, doar 30 de texte, din care 5 republicări, așadar 25 de piese noi (culegeri ulterioare anului 1957) [55].

[55] Aceste variante sînt următoarele:

a) **În volume**, cf.:

(1) *Folclor din Oltenia și Muntenia*, III, p. 294 (text din Goești—Dolj) [asemănător cu varianta citată a. Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 126, punctul d];

(2) *Ibidem*, p. 457 (Ghindeni—Dolj);

(3) *Ibidem*, IV, p. 336 (Plosca — Teleorman);

(4) *Ibidem*, p. 341 (Plosca — Teleorman);

(5) *Ibidem*, p. 677 (Tituleşti — Olt);

(6) *Ibidem*, p. 678 (nr. 133) (Slatina — Olt);

(7) *Ibidem*, (nr. 134) (Costești — Argeș);

(8) *Ibidem*, p. 679 (Negreni — Olt) [fragment din varianta citată a. Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 129];

(9) [P. Ciobanu,] *Doina mea pe codru-i scrisă*, Turnu Severin, Casa județeană a creației populare, 1969, p. 11 (Lunca Banului — Mehedinți);

(10) *Izvor fermecat*. Culegere de folclor realizată de Consiliul județean al organizației pionierilor — Teleorman, [1969], p. 33 (Olteanca — Teleorman);

(11) C. Manolache, *Folclor din Prahova*, Comitetul de cultură și educație socialistă Prahova, 1972, p. 345 (Filipeștii de Tîrg — Prahova);

b) **În ziare și periodice**, cf.:

— Alexandra Anghel, *Răscoalele din 1907 oglindite în folclorul oltenesc*, în „Înainte" (Craiova), 13 (1957), nr. 3761; texte și fragmente din:

(12) Țuglui — Dolj;

(13) Almăj — Dolj;

(14) Ostroveni — Dolj; (în articol sînt citate și cîteva fragmente din poemul lui Radu de la Giubega);

— V. Trifu, *1907 în poezia populară din Oltenia*, în „Steaua", 8 (1957), nr. 3, p. 73—78; texte din:

(15) Almăj — Dolj (ca la nr. 13);

(16) Gighera — Dolj (ca la nr. 14);

(17) Vrata — Mehedinți;

(18) text nelocalizat;

— *Cîntec pentru 1907*, în „Secera și ciocanul" (Pitești), 7 (1957), nr. 894; text din:

(19) Costești — Argeș;

— *Pagini de folclor*, în „Scînteia tineretului", 12 (1957), nr. 2437, p. 2; text din:

(20) Stoenești — Olt;

— *Chiar în 1907*, în „Înainte" (Craiova), 13 (1957), nr. 3757; text din:

(21) Ciutura — Dolj;

— *Țăranii își fac dreptate*, în „Înainte" (Brăila), 14 (1957, nr. 3822; text din:

(22) Custura — Brăila;

— I. Murgu, *Semicentenarul răscoalelor țărănești din 1907. Din lupta țăranilor timneni pentru pîine și libertate*, în „Înainte" (Craiova), 13 (1957), nr. 3737; text din:

(23) Timna — Mehedinți;

— *Cîntec de la '907*, în „Cultura poporului" (București), 7 (1957), nr. 1, p. 27:

(24) „variantă după un cîntec cules în anul 1911 de către învățătorul C. Danielescu de la lăutarul Marin Trașcă (Viorean), din comuna Ionești — Vîlcea și după o baladă compusă de poetul poporan Radu de la Giubega" [vezi mai sus, nr. 1];

— I. Giubelan, *Amintiri despre 1907*, în „Înainte" (Craiova), 13 (1957), nr. 3740:

(25) text nelocalizat.

[În articolul lui I. D. Lăudat, *1907 în folclor*, în „Iașul literar", 1957, nr. 3, p. 62—68, sînt citate doar variante cunoscute din alte publicații.]

c) **Variante noi în colecțiile Institutului de cercetări etnologice și dialectologice:**

(26) mg. 1949 c/13 IX 1961; inf. G. Diu, Hotarele — Ilfov; culeg. Al. I. Amzulescu;

(27) mg. 1957 c + d/ 16 IX 1961; inf. G. Diniță, Herăști — Ilfov; culeg. Al. I. Amzulescu;

(28) mg. 2682 b/15 VI 1964; inf. Voicu Burcea, Băduleasa — Teleorman; culeg. Al. I. Amzulescu;

(29) mg. 2874 R b + c / 7 IX 1965; inf. G. Andrei, Ungureni — Dîmbovița; culeg. Al. I. Amzulescu și A. Vicol;

(30) mg. 4090 + 4091 / 5, 7 X 1956; inf. Ff. Burcea, Putinei — Teleorman; culeg. C. Bărbulescu.

4. După cum am accentuat mai înainte, materialele din aceste culegeri mai noi îmbogățesc în chip simțitor atestările anterior cunoscute, dovedind că rămășițe ale cîntecelor răscoalelor au supraviețuit într-o seamă de localități din județele: Mehedinți, Dolj, Olt, Vîlcea, Argeș, Teleorman, Ilfov, Prahova și Brăila.

Într-o succintă privire de sinteză, se cuvine subliniat faptul că majoritatea acestor texte sînt creații de tipul „jurnal-oral" mai mult sau mai puțin dezvoltat, rezultînd din zicerea în versuri a unor întîmplări, reale sau veridice, din satul sau din zona satelor pomenite, de la caz la caz, în textele respective. Se arată de obicei, în partea inițială, agravarea poverii învoielilor agricole și pornirea răscoalei, iar în partea finală sîngeroasa represiune ciocoiască. Textul publicat în 1923 și atribuit de C. S. Nicolăescu-Plopșor lui Radu de la Giubega rămîne negreșit expresia cea mai amplă, mai valoroasă și oarecum exemplară — am zice „modelul" — tuturor acestor creații locale.

Neputînd zăbovi spre a cita unele sau altele dintre versurile (de cele mai multe ori de o modestă valoare artistică) ale diverselor texte, ne limităm a semnala poate un singur caz, relevant spre a deslușî încă o dată ciudățenia avatarului creației folclorice, evoluînd în procesul, de cele mai multe ori greu de urmărit pas cu pas, al circulației prin ciudate salturi cu discontinuitate, peste multe dealuri și văi, ale arealului folcloric.

În volumul IV, din 1969, al colecției *Folclor din Oltenia și Muntenia*, p. 678, I. Nijloveanu publică acest text concentrat, cules în 1957 de la Ilie Goleac (de 16 ani), din Slatina:

Anul nouă sute șapte,
S-a dat țara în revolte,
Cu securi și cu topoare,
Cu chibrite-n buzunare,
Să dea foc pe la conace,
La pătule cu bucate,
La magazii încărcate.
Veni vremea de apoi
Să jupuim pe ciocoi.

În volumul *Folclor din Prahova*, tipărit în 1972, C. Manolache publică și el următorul text, cules în „iulie 1972", care e negreșit o variantă mai dezvoltată a textului notat de I. Nijloveanu din Slatina:

Foaie verde trei granate,
Anul nouă sute șapte
A pornit răscoala-n sate.
Trec țăranii cu topoare
Și cu coase la spinare,
Pe ciocoi ca să-i omoare.
Cu chibrite-n buzunare,
Să dea foc la case mari,
La pătule cu bucate,
La magazii încărcate.
Dar boierii ce-mi făcea?
La rege că se duceau:
— Să trăiești, măria-ta,
Dă-ne nouă armata,
Că țăranii s-au sculat
Și moșiile ne-au luat,
Castele ne-au dărîmat!

Regele-armata pornea,
Pe țărani îi omora.
Cad țăranii mii și mii,
Peste unsprezece mii.

Însemnarea conștiincioasă a culegătorului la sfîrșitul variantei prahovene : „Inf. D. I. Constantin, 74 ani, Filipeștii de Tîrg. *O cunoaște de la tatăl său, I. I. Constantin, din Gostavăț — Olt*", este deosebit de prețioasă deoarece ne ajută să înțelegem cum textul cules de I. Nijloveanu de la tînărul său informator, de 16 ani — și deci creat cîndva în jud. Olt —, a ajuns să fie atestat în Filipeștii Prahovei, purtat de bătrînul D.I. Constantin (de 74 ani) prin moștenire de la tatăl său, originar din jud. Olt. Fără atare binevenită însemnare, ar fi rămas în veci nelămurită filiera olteană a acestui răzleț cîntec prahovean, care nu este așadar un cîntec al răscoalelor din Prahova, ci negreșit unul din cîntecele oltene despre răscoale.

5. În sfîrșit, o ultimă mențiune, menită mai cu seamă să corecteze și să înlăture ipoteza pe care am emis-o în 1957 privitoare la motivul „Cînd era la '53" [56].

Trebuie mai întîi subliniat că din cercetarea comparativă a tuturor variantelor cunoscute pînă acum rezultă că, deși majoritatea textelor sînt creații locale, depănînd de obicei firul diverselor întîmplări concrete din cutare sat sau grup de sate, pe modelul structural care conferă pînă la un punct o anume omogenitate în diversitatea expresiei verbale a textelor : evocarea greutăților vieții țărănești — pornirea răscoalei — reprimarea acesteia, așadar în ciuda marii diversități în realizarea concretă, narativă, a fiecărui text, cel puțin două motive relativ constante, aparținînd mijloacelor formalizate ale poeziei noastre populare, apar cu vizibilă stăruință în multe din aceste texte jurnal-oral, motivele :

— *Cînd era la '53,* / Cînd s-a-ncoronat Știrbei, / Puneai plugul unde vreai ... și

— *A venit vremea de-apoi,* / Să judecăm (să-ncălecăm) pe ciocoi, / Să-njugăm cocoanele, / Să arăm pogoanele ...

Ambele aceste motive se află circulînd și independent de contextul cîntecului răscoalelor din 1907, ca texte de sine stătătoare, sau în diverse alte combinații.

Despre al doilea, putem presupune că cel puțin în versiunea în care versul-cheie continuă în ideea „Să-njugăm cocoanele, / Să arăm pogoanele" ar putea fi o firească adaptare expresă la situația specifică a năzuințelor și evenimentelor răscoalei din 1907, căci atare acte de aspră răzbunare și pedeapsă a ciocoilor se pare că s-au și produs. Motivul, din categoria imprecațiilor, cu această turnură ușor variată, pivotînd în jurul a două idei : judecata ciocoilor — pedepsirea cocoanelor, se regăsește astfel atestat în variantele cîntecelor răscoalelor din 1907 :

Și-o foiță de trifoi,
Bată-vă legea, ciocoi,
A venit vremea de-apoi
Să punem primar din noi,

[56] Cf. Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 136—137; vezi și critica îndreptățită a. O. Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 250—251.

Să judecăm pe-ăi ciocoi;
Să-njugăm cocoanele,
Să arăm pogoanele.
Cîte cuiburi în pogoane,
Atîția draci în cocoane;
Cîte nuiele-n zăvoi,
Atîția draci în ciocoi! [57]

Bată-vă legea, ciocoi,
Vedea-v-aș pe voi ca noi,
Să-njugați cucoanele,
Să arați pogoanele! [58]

Fire-ți să fiți de ciocoi,
O veni vremea napoi
Ca să vă-njugăm și noi
Cum ne-ați înjugat și voi,
Să-njugăm cocoanele
Să v-arăm pogoanele,
Și să muncim pe moșie,
Să scăpăm de săracie! [59]

Fire-ți să fiți de ciocoi,
N-o veni vremea d-apoi
Să punem șaua pe voi,
Să vă judecăm și noi
Cum ne-ați judecat și voi! [60]

A venit vremea d-apoi,
Să ne răsculăm și noi! [61]

Foaie verde foi trifoi,
Ține-ți-vă, măi ciocoi,
C-a venit vremea de-apoi
Să arăm și noi cu voi,
Să-nhămăm cucoanele,
Să arăm pogoanele.
Cîți mușuroi pe pogoane,
Atîția draci în cucoane;
Pe pogoni cîți mușuroi,
Atîția draci în ciocoi.
Foaie verde de trifoi,
Țineți-vă, măi ciocoi,
C-a venit vremea de-apoi,
Vă temeți și voi de noi! [62]

Arde-v-ar focul, ciocoi,
Mi-a venit vremea d-apoi
Să vă-njugăm ca pe boi,
Să arăm porumbi cu voi,
Să ne dați ale cocoane,
Să brăzdăm ale pogoane! [63]

Se cuvine a fi reținută această prețioasă informație din articolul Alexandrei Anghel, atestînd valoarea emblematică pe care acest motiv

[57] Cf. Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 136.
[58] Cf. „Înainte" (Craiova), 13 (1957), nr. 3757.
[59] Cf. M. Locusteanu, I. Mitu, A. I. Popescu, *op. cit.*, p. 224.
[60] Cf. *Folclor din Oltenia și Muntenia*, IV, p. 337.
[61] *Ibidem*, p. 341.
[62] *Ibidem*, p. 678.
[63] Cf. *Izvor fermecat*, p. 33.

a dobîndit-o în zilele răscoalei, ca o adevărată lozincă a maselor țărănești răsculate : „La Almăj, femeia Ecaterina Stîncă păşea în fruntea răsculaților, purtînd în vîrful unei prăjini un brîu roşu, drept steag, şi striga :

Foaie verde foi trifoi,
A venit vremea de-apoi
Să-ncălecăm pe ciocoi,
Să-njugăm cocoanele,
Să arăm pogoanele,
Să lucrăm şoselele !" [64]

Abia întocmirea *Catalogului analitic al liricii populare*, furnizînd bibliografia cvasiexhaustivă a variantelor, ne va încredința în ce măsură motivul respectiv a circulat înainte de evenimentele anului 1907, poate încă din vremea răscoalelor precedente, de mai mică amploare, din anii 1888 sau 1894. În orice caz, el apare de cel puțin patru ori în colecția Tocilescu, tipărită în 1900, cules din județele Gorj, Vîlcea, Neamț, Suceava [65], iar în colecția profesorului Gr. Crețu, cules din București, în 1899, în această formulare de sine stătătoare, cu atmosferă de cîntec pseudohaiducesc, prefigurînd în chip deslușit înverșunarea evenimentelor anului 1907 :

Frunzuliță baraboi,
Arde-te-ar focul, ciocoi,
De-ar veni vremea de-apoi
Să-ți dau măciuci să te moi,
Să-ți dau măciuci după cap,
Să sări în sus ca un țap ! [66]

Acest motiv fiind în mod cert atestat şi în Moldova, a putut sluji şi el drept cîntec potrivit în vremea răscoalelor din 1907. Iată, la întîmplare, această bine rotunjită versiune moldovenească despre judecata

---

[64] Cf. Alexandra Anghel, *op. cit.*

[65] Cf. Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, București, 1900, p. 382, 429, 909, 1455.

[66] Cf. *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, București, Ed. Minerva, 1970, p. 408 (nr. 172). Se cuvine menționat că acest motiv din colecția Crețu e precedat de următorul text, care, ținînd seama că e indicat a fi cules de asemenea în 1899, din Belitori — Teleorman, ar putea fi un răsunet al reprimării răscoalelor țărănești din anii 1888 sau 1894 :

Foaie verde arțăraş,
Drumul de la Călăraşi
Nu-i bătut de boi şi vaci,
Şi-i bătut de dorobanți,
Conducînd la arestați.
La marginea lanțului,
Arendaşul satului ;
Iăr la capul lanțului,
Stă primarul satului.
La București i-aducea,
La Tribunal îi scotea
Şi-ncepea a-i cerceta.
Care scăpa, mai scăpa,
Care nu, ocna vedea,
Unde-i seacă viața
Şi-i putrezeşte carnea,
De blestemul altora,
Care le-a mîncat viața.

ciocoiului, publicată la două decenii după răscoale, în colecția lui Gh. Cardaș, *Cîntece poporane moldovenești*, Arad, 1926, p. 63 :

Frunză verde baraboi,
O veni vremea de-apoi
Să punem primar din noi,
Să judece pe ciocoi!
Primărița cu altiță,
Primarile cu bondiță
Și judecă cu credință;
Primărița cu tulpan,
Primarile cu suman,
Judecă-n boieri aman;
Primărița cu casîncă,
Primarile cu cojoc,
Judecă-n boieri cu foc;
Primarile cu opinci,
Primărița cu catrință,
Judecă-n boieri de viță!

În privința motivului „Cînd era la '53" — despre care am emis, dealtfel cu destulă prudență, în 1957, ipoteza că ar putea fi creația lui Radu de la Giubega —, putem preciza cu certitudine acum că Radu poetul a preluat doar, integrînd cu măiestrie acest motiv ca o introducere la textul jurnalului său oral despre răscoalele țărănești din Oltenia, și îndeosebi din județul Dolj. Motivul exista în plină circulație orală încă în anul 1888, de vreme ce în lucrarea *Suferințele țărănimei și vindecarea lor* (București, 1888) Gr. M. Jipescu ne asigură că l-a auzit „de la un oltean și un bucureștean", cînd scrie : „De la un oltean și un bucureștean am auzit următoarea poesioară țerănească, voind țărănimea a arăta printr-aceasta cînd au avut administrație onestă și dregători buni și cînd a fost mai nedreptățită, mai sărăcită de oamenii guvernelor, lepădăturile orașelor adesea, trimise acolo nu să-i cîrmuiască, ci să-i pungășiască ! Această zicătoare-n versuri spune cîtă agerime și spirit, ce miros și ce putere înaltă de judecată mai au țăranii și coprinde istoria întreagă a țărănimii din veacul nostru. Iat-o :

Cînd cu Domnu Ghica,
Ne creștea chica; (era îndestulare, nu sărăcie)
Cînd cu Domnu Știrbei,
Băgai plugu unde vrei;
De cînd cu Cuza
Ne crăpă buza [67];
De cînd cu Carol
Umblăm cu trupu gol!

Și-n adevăr, în anii din urmă țărănimea a fost mai sărăcită . . . " etc.

În concluzie, cele 25 texte autentic populare provenind din culegeri ulterioare anului 1957 alcătuiesc astăzi un repertoriu mult îmbogățit față de etapa cercetării noastre din anul semicentenarului, cînd se cunoșteau doar 5 cîntece cu 14 variante. Multe din textele poetice ocazionale și locale, care au celebrat evenimentele răscoalei din 1907, s-au risipit însă negreșit în uitare, odată cu acele vremuri tulburi, datorită vicisitudinilor procesului creației și circulației orale. Căci și uitarea și părăsirea

[67] În textele folclorice se precizează totuși „La ciocoi le pleznea buza".

vechilor creaţii, pe măsura perimării lor istorice, este una dintre legile perisabilităţii jurnalului-oral, necesară asanării memoriei colective în avantajul altor disponibilităţi.

NOUVELLES REMARQUES SUR LES IMPLICATIONS FOLKLORIQUES DES ÉVÉNEMENTS DE L'ANNÉE 1907

L'article a été conçu comme une suite à l'étude publiée par l'auteur dans la « Revista de folclor » en 1957, à l'occasion du 50ème anniversaire de la révolte des paysans en 1907.

Dans la première partie, on commente des témoignages s'attachant à décrire l'atmosphère du temps. Certains textes en prose recueillis à la veille de la révolte (publiés par : V. Vîrcol, *Graiul din Vîlcea* ; Candrea — Densusianu — Speranţia, *Graiul nostru*) ressemblent beaucoup, par leur contenu, aux motifs retrouvés dans les textes poétiques des chants populaires créés au sujet des événements historiques de l'année 1907.

La deuxième partie de l'article est consacrée à l'analyse des 58 textes poétiques recueillis et publiés après 1957 (qui n'ont pas formé l'objet de l'étude publiée en 1957). L'analyse critique de ces nouvelles variantes montre que seulement 25 parmi ces textes sont des créations populaires proprement dites.

La fin de l'étude prouve que le motif « Cînd era la '53 » est une création antérieure aux chants populaires de l'année 1907. Cette précision exclue l'hypothèse formulée dans l'étude de 1957, dans laquelle l'auteur considérait que ce motif aurait été créé par le poète-paysan Radu de la Giubega.

DIMENSIUNEA ETICĂ A CULTURII POPULARE TRADIȚIONALE

VASILE VETIȘANU

În preocupările actuale de teorie a culturii, problema cunoașterii și valorificării tradițiilor culturii populare din perspectiva *ethosului uman* capătă o însemnătate funcțională și metodologică deosebită. Cercetările etnologice nu se mai pot limita la sublinierea existenței unor noțiuni specifice domeniului, fiind nevoie de o evaluare de esență, care să aibă în vedere, în finalitatea ei, personalitatea umană, cu atributele ei fundamentale. Astfel situată, problema culturii populare tradiționale implică și o renovare a tehnologiei de lucru și a viziunii teoretice de ansamblu cu care s-au operat asupra ei. Cu alte cuvinte, se impune relevarea acelei dimensiuni etice a culturii populare tradiționale, cu profunde semnificații umaniste, prin care ea a dăinuit și a acționat în timp, intrînd în conștiința contemporaneității. Din acest punct de vedere, se poate afirma că valorile culturii populare tradiționale nu aparțin numai trecutului, ci reprezintă liantul, legătura de esență cu tot ceea ce a fost încorporat în sfera culturii naționale, pînă în prezent. Ideea de mai sus a devenit actuală pe măsură ce cultura populară tradițională a fost cercetată în diversitatea ei de conținut, dar și în relația ei de ansamblu cu existența socială și cu realitatea istorică în care a apărut.

În structura și în diversitatea lui, sistemul culturii populare tradiționale este un sistem deschis, în cuprinsul căruia s-au interferat numeroase probleme, care se extind de la atitudinea și concepția despre lume și viață la modalitățile directe de acțiune și de lărgire continuă a spațiului în care se exercită experiența umană. Așa ne explicăm de ce cultura populară tradițională n-a rămas în zilele noastre izolată de fluxul civilizației moderne, ci, dimpotrivă, a devenit o componentă necesară pentru înțelegerea acesteia, în perspectivă istorică.

Aspectul de mai sus se verifică în mod direct în preocupările actuale cu privire la cultura populară tradițională, la evoluția și dezvoltarea ei în perimetrul unei realități istorice distincte. Pornind de la acest fapt, cercetările îndreptate asupra destinului culturii tradiționale, în momentul ei de coliziune cu civilizația industrială, se fixează tot mai mult asupra puterii de comprehensiune în explicarea fenomenului uman, proprie culturii tradiționale. Într-un studiu al lui Marc Soriano, intitulat *Tradițiile populare și*

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 2, p. 157 – 162, București, 1977.

societatea de consum, se accentuează asupra ideii că modelul culturii tradiționale, fără a deveni o normă interioară, își menține valoarea funcțională, care decurge din însuși „caracterul integral al culturii populare" [1] și din posibilitățile multiple ale acesteia de a intensifica diversitatea manifestărilor și acțiunilor umane. Așa-numitul proces al descoperirii moderne a culturii tradiționale nu înseamnă nicidecum o întoarcere la trecut și nici o fixare pe terenul acesteia, ci efortul de sinteză, de integrare a structurilor, de sesizare a interferențelor și motivațiilor etice și estetice în cîmpul valorilor create. Pe de altă parte, tendința de reînnoire a unor experiențe valoroase aparținînd culturii tradiționale nu se reduce la manifestarea unui romantism generos, sentimental, față de aceasta, și nici la simpla inventariere statistică a elementelor ei constitutive, ci presupune mult mai mult, presupune opțiunea pentru ceea ce s-a obiectivat deja în sistemul deschis al valorilor, înlăturînd superstiția și prejudecata izvorîtă din necunoaștere, vehiculate cu decenii în urmă, a neaderenței culturii tradiționale la prezent. Concepția vie a prezentului găsește, dimpotrivă, structuri tot mai corespunzătoare în asimilarea culturii populare tradiționale, pentru ca aceasta să nu acționeze retroactiv, ci în consonanță cu cerințele contemporaneității.

Situația de mai sus își găsește o concretizare directă în cadrul culturii populare tradiționale românești, care s-a dezvoltat într-o permanentă conlucrare cu realitatea vieții istorice și naționale, exprimînd trăsăturile specifice și definitorii ale acesteia, într-un „orizont uman", cum ar spune Blaga. Ca o trăsătură specifică, cultura populară tradițională a avut un caracter colectiv, sintetizînd un mod de a fi și de a acționa al unei colectivități. Ea a dezvoltat, după cum arată C. Rădulescu-Motru, „o conștiință de comunitate, în care nu omul individual, ci munca întregii societăți creează cultura, și ea se prelungește departe în trecut și în viitor. Comoara științei trece din generație în generație, este păstrată în cărți și documente și fără ea individul nu ar însemna nimic. Dar, în același timp — arată gînditorul român —, această comoară moștenită ar fi moartă și fără efect dacă ea n-ar trăi în generația actuală și n-ar împinge la noi creațiuni : ea poate să doarmă uneori în operele vremilor trecute, dar adevărată cultură ea nu devine decît atunci cînd trăiește" [2]. Avînd, deci, în faza ei inițială un caracter colectiv, cultura populară tradițională a dezvoltat în mod prioritar acele valori ale vieții care corespundeau unei majorități și care puteau deveni efective pentru existența acesteia. Dimensiunea etică a devenit astfel una din premisele constitutive ale eposului tradițional, tocmai pentru că prin ea s-a perpetuat și s-a consolidat o experiență de viață, un specific de viață națională și o atitudine activă față de lume în genere. Se poate afirma că, datorită unei accentuări asupra laturii morale și etice, cultura populară tradițională românească a fost în măsură să genereze chiar curente de gîndire socială. Un exemplu elocvent ni-l oferă numeroase curente mai aproape de noi, ca iluminismul.

Este cunoscut faptul că perioada luminilor a impus înnoiri în aproape toate domeniile activității umane, configurînd direcția unei mișcări sociale

[1] Marc Soriano, *Tradițiile populare și societatea de consum*, în „Cultures", vol. I (1973), nr. 2, p. 49.

[2] C. Rădulescu-Motru, *Puterile sociale. Cultura*, în *Studii filozofice*, București, 1908, p. 355.

și de cultură, nu numai în sfera vieții istorice, dar și în planul educativ, al formării personalității umane. Însă explicarea genetică a curentului de gîndire iluminist ne situează în imediata legătură cu elementele estetice și morale ale culturii tradiționale, cu motivele ei originare, care nu exclud argumentul istoric, ci-l amplifică. Iluminismul s-a constituit ca un moment de seamă în cultură nu numai prin scopul final, dealtfel generos, acela al difuzării și răspîndirii culturii în popor, dar și prin încercarea sa de a revitaliza structurile culturii tradiționale ale unui popor, printr-o îmbinare a perspectivei sincronice cu cea diacronică. Ipoteza de lucru de mai sus ne permite să punem în evidență relația determinantă, de structură, dintre iluminismul românesc și cultura populară tradițională în dimensiunea ei etică. Ideea poate genera nedumeriri, dar ea își găsește explicația adecvată în cuprinsul unor variabile care țin de ethosul unei națiuni, deoarece iluminismul a procedat, în primul rînd, la revitalizarea creației anonime, sub raportul vechimii ei, pe plan istoric, și la răspîndirea în popor a valorilor etice trăite de colectivitatea socială. În tendința sa îndreptată spre „luminarea" celor mulți, iluminismul a cultivat sentimentul de durată a trăirii normelor de viață socială, corespunzătoare unui ethos unanim acceptat. Acesta era imperativul iluminismului în genere. În mod direct, în cazul iluminismului românesc asistăm la o mutație de perspectivă, printr-o flexibilă întoarcere a acestuia către valorile culturii tradiționale. Lucrul acesta pare deosebit, după cum arată recent O. Papadima, prin faptul că „în cultura noastră n-a existat acel proces de rupere cu tradițiile la pragul dintre secolele XVIII—XIX-lea, pe care-l observă, între mulți alții, și comparatistul francez Paul von Tieghem în Occident" [3].

Prin această situare a curentului iluminist din țara noastră în fluxul de a gîndi și a simți al poporului s-a realizat o apropiere de conținut, de realitatea vie, de coloritul ei și de o anumită clasicitate a creației poporane, despre care vorbește Hasdeu în secolul trecut, iar D. Caracostea, în veacul nostru. Situația aceasta a fost favorizată și de faptul că atitudinea față de lume exprimată de ethosul popular stă sub semnul totalității, al cuprinderii maxime a tuturor elementelor de cultură trăită într-o orchestrație sigură, care conferă o soliditate specifică modelului tradițional, sub raport etic. Asupra acestui model tradițional, legat îndeosebi de valorile morale ale vieții țărănești, insista Vasile Pârvan, relevînd sensurile ei umaniste. În acest scop, Pârvan scria : „Fatalismului cosmic îi corespunde, în cultura tradițională, splendida etică optimistă care dă celui nedreptățit siguranța că răutatea nu va rămîne nepedepsită ; tradiționalismului țărănesc îi corespunde o curiozitate extraordinar de multilaterală, chiar pentru lucrurile străine de experiența lui principiară. Neîncrederii față de orice e nou îi corespunde dorința de a afla taina acelei noutăți, spre a o supune, de unde un spirit de observație și de critică excepțional de ascuțit, întrecînd adesea cu mult pe cel al omului cult, deprins cu formule luate de-a gata din cărți. Asprimei în maniere — încheie Pârvan — îi corespunde un simț de măsură și cuviință sufletească, cu atît mai puternic, cu cît el nu se poate manifesta extern decît stîngaciu" [4].

---

[3] O. Papadima, *Ipostaze ale iluminismului românesc*, București, Editura Minerva, 1975, p. 32.

[4] Vasile Pârvan, *Idei și forme istorice*, București, Editura „Cartea românească", 1920, p. 23.

O expresie elocventă a modului în care dimensiunea etică a culturii populare tradiționale acționează în sfera vieții ne-o oferă, în mod concret, unul din obiceiurile sărbătorilor de iarnă, anume colindul, așa cum apare el și în manifestările spirituale ale locurilor bihorene și sălăjene. Cercetările îndreptate asupra colindului au stăruit mai mult asupra analizei literare și mai puțin asupra ritualului și a implicațiilor etice ale colindului. Acesta din urmă ne apare ca o deschidere spre lume, sintetizînd în mod direct un anume comportament sărbătoresc, în care s-au perpetuat valorile mari ale vieții, cum ar fi credința că binele va învinge răul, că ordinea vieții reclamă un statut al însușirilor fundamentale, care dau garanție omului că cei din jur acționează în consens cu el; în fine nevoia de comunicare cu ceilalți semeni apare în ipostaza transmiterii aceluiași text din colind, de un profund umanism, care tocmai de aceea nu se devitalizează în timp. De fapt, colindul românesc în genere ne introduce în cel mai laic univers, în care se interferează năzuințe legate de practicile imediate, de procesul muncii, reluate de fiecare generație, și de apropierea simțitoare de natură. Iată, de pildă, cum într-un colind din Bihor, cules de Petru Hetcou, îi este atribuit acestuia puteri magice, de înlăturare a răului: „Voie bună ș-o corindă, / O coridăn mai aleasă / Să iasă răul din casă; / Și să zicem o corindă / Să iasă răul din tindă" [5]. În acest plan, chiar din primele momente, cum se arată în 1936, „cinstirea cu corinda începe cu: Veselit-ii gazdă? ceea ce arată că colindele servesc spre bucuria oamenilor" [6]. Se încearcă deci interpretarea laică a lumii, pe care colindul o umanizează de fiecare dată, printr-o repetare continuă a unuia și aceluiași gînd, aproape de virtuțile alese ale umanității. Acest aspect a fost relevat în prea puțină măsură, adică faptul că în genere colindul, ca cea mai veche manifestare a culturii tradiționale, a păstrat și s-a păstrat datorită promovării cu consecvență a unui cult pentru om. Într-un fel, așa cum se arăta în lucrarea de mai sus, „colindele sînt balade cu refren. Așa se explică de ce avem colinde istorice, cosmogonice, parabolice de origine poporală și religioase, dar cu caracter lumesc, în forma lui arhaică" [7].

O colindă din Budureasa, de pildă, reia tema căsătoriei, urînd celui ce pășește în viață sănătate, în felul următor: „Hoi, mirelui tinerelui, / Hoi, flori dalbe de măr, / Să-i închinăm sănătate / Că-i mai bună decît toate" [8], iar în alte colinde, din aceeași zonă a Bihorului, feciorul, viitorul mire, își caută mîndruța într-un dialog ca acesta: „Crișule, Crișule, / Apă limpejoară / De pe lespejoară, / De ai ști cuvînta / Eu te-aș întreba: / Văzut-ai ori ba / Pe alvia ta / Pe mîndruța mea" [9]. Avem, desigur, impresia că e vorba de o doină, nu de un colind. Aici nu e vorba de o apropiere a colindului de viață, cum s-ar putea crede la prima vedere, ci de o descindere din ethosul unei vieți, pe care-l permanentizează prin legătura directă cu momentele și evenimentele de seamă ale existenței umane. Era firesc ca latura etică să devină uneori dominantă în colind, deoarece, în limbajul clasic al filozofiei, eticul implică și frumosul,

---

[5] Dr. Petru Hetcou, *Poesia poporală din Bihor*, Beiuș, Tipografia „Doina", 1912, p. 43.
[6] Aurel Tripon, *Monografia almanah a Crișanei*, Oradea, Tipografia diecezană, 1936, p. 279.
[7] *Ibidem*, p. 278
[8] P. Hetcou, *Poesia poporală din Beiuș*, Beiuș, Tipografia „Doina", 1922, p. 3.
[9] Aurel Tripon, *op. cit.*, p. 280.

și numai în acest mod el există. În multe privințe, fenomenul de mai sus poate fi receptat numai în spațiul unei realități etnopsihologice. Durata acesteia din urmă a fost mai lungă sau mai scurtă, în funcție de comportamentele etice prin care s-a consolidat, de la o etapă la alta a vieții unui popor. Dealtfel, colindele nu au conservat sensurile etice ale vieții în mod întîmplător, ci în corelația necesară cu însăși preocupările și îndeletnicirile umane din cele mai vechi timpuri, îndeosebi cele legate de cultivarea pămîntului,care obligă la o anume adaptare, tenacitate și înclinare în acțiunea înfăptuită. Referindu-se la evoluția colindului din acest punct de vedere, P. P. Panaitescu aprecia, în lucrarea sa *Introducere în istoria culturii românești*, că, „dacă *Miorița* este legată de mediul păstoresc, colindele sînt legate de cel agricol. Ele alcătuiesc poetizarea și cîntarea unor străvechi rituri agrare dinaintea creștinismului" [10]. Trebuie adăugat că tocmai în cuprinsul acestor rituri agrare, în procesul lor de manifestare și desfășurare, colindul a receptat, concomitent și în mod prioritar, valorile unei etici în acțiune, cu influență puternică asupra mediului în care s-a păstrat. Se poate afirma, cum arăta omul de cultură bihorean Constantin Pavel, că aceste colinde au păstrat „ca într-un muzeu ființa, limba și obiceiurile cu o remarcabilă culoare locală" [11]. Prin aceasta colindele n-au rămas niște creații efemere, clasate numai după locuri și oameni. Dimpotrivă ! Colindele au relevat un specific de viață, atît de aproape de om și de personalitatea sa, încît același om a regăsit întotdeauna în ele legea strămoșească, porunca din bătrîni și dorința de a da vieții un rost constructiv, uman și etic, în finalitatea lui.

Față de toate cele de mai sus, se poate ridica, însă, o problemă, anume : discutăm dimensiunea etică a culturii populare tradiționale la timpul trecut sau în condițiile unei preluări a motivelor ei fundamentale, cu valabilitate și putere de acțiune continuă ? Dacă acceptăm acest din urmă aspect al problemei, atunci trebuie să vedem ce rămîne viabil din cultura tradițională în sfera educației ? Ce trebuie să rămînă din tradiție, pentru ca omul să fie integrat în sine, în societate și natură ? În fine, în funcție de contextul social-istoric în care a apărut cultura tradițională, se cer urmărite modalitățile în care valorile etice ale culturii tradiționale pot fuziona cu problemele pe care le ridică personalitatea umană din zilele noastre, ca personalitate creatoare. Sînt numai cîteva din problemele pe care le presupune cercetarea dimensiunii etice a culturii populare tradiționale, alături de celelalte aspecte și forme de manifestare ale acestei culturi.

LA DIMENSION ÉTHIQUE DE LA CULTURE POPULAIRE TRADITIONNELLE

RÉSUMÉ

L'étude se propose de mettre en évidence les significations éthiques et philosophiques de la culture populaire traditionnelle, dans leur dévelop-

[10] P. P. Panaitescu, *Introducere în istoria culturii românești*, București, Editura științifică, 1969, p. 172.

[11] C. Pavel, *Locuri și oameni din munții Bihariei. Contribuțiuni la etnografia Bihorului*, Beiuș, Tipografia „Doina", 1926, p. 1.

pement historique et en liaison directe avec la formation de l'horizon spirituel de la personnalité humaine.

La découverte moderne de la tradition, ainsi que souligne l'auteur, signifie le renouvellement de certaines expériences de vie dans la sphère de l'action éhtique, par l'enrichissement permanent des valeurs culturelles créées, avec les nouveaux résultats de la connaissance humaine.

Des traits spécifiques de la culture populaire traditionnelle y sont consignés, tels, par exemple, la tendance totalisatrice sous l'aspect théorique, sa liaison étroite avec le système des valeurs éthiques d'une collectivité, le renforcement d'un caractère spécifique national en concordance avec les traditions, les coutumes et les mœurs d'un peuple, etc. De même, on relève la contribution des penseurs roumains à la recherche du modèle de la culture traditionnelle, tels : C. Rădulescu-Motru, Vasile Pârvan L. Blaga, etc.

UN CÎNTEC POPULAR DE FACTURĂ MUNCITOREASCĂ DESPRE UN MOMENT AL RĂSCOALEI DIN 1907

GHIZELA SULIȚEANU

Cu prilejul unei culegeri de folclor întreprinsă în aprilie 1974 în fostul sat Ariciu [1], al comunei Salcia-Tudor, situată în nordul județului Brăila, atenția ne-a fost atrasă de cîteva cîntece aflate în repertoriul lui Ion P. Cioc, de 77 de ani, executate pe melodii de romanțe populare. Nu ne-a apărut lipsită de semnificație preferința subiectului pentru însușirea unui repertoriu de astfel de romanțe cu tematica privind primul război mondial, ca și pentru unele cîntece populare de largă circulație în acel timp, dat fiind că Ion P. Cioc participase din plin la luptele de la Mărășești. Aveam de a face cu reprezentantul unei generații pentru care cîntecele narative din acea perioadă însemnau fapte trăite și, firesc, mai ușor de asimilat — în mediul țărănesc și meșteșugăresc de la orașe și sate — , pe calea muzicală a „modei" romanțelor populare.

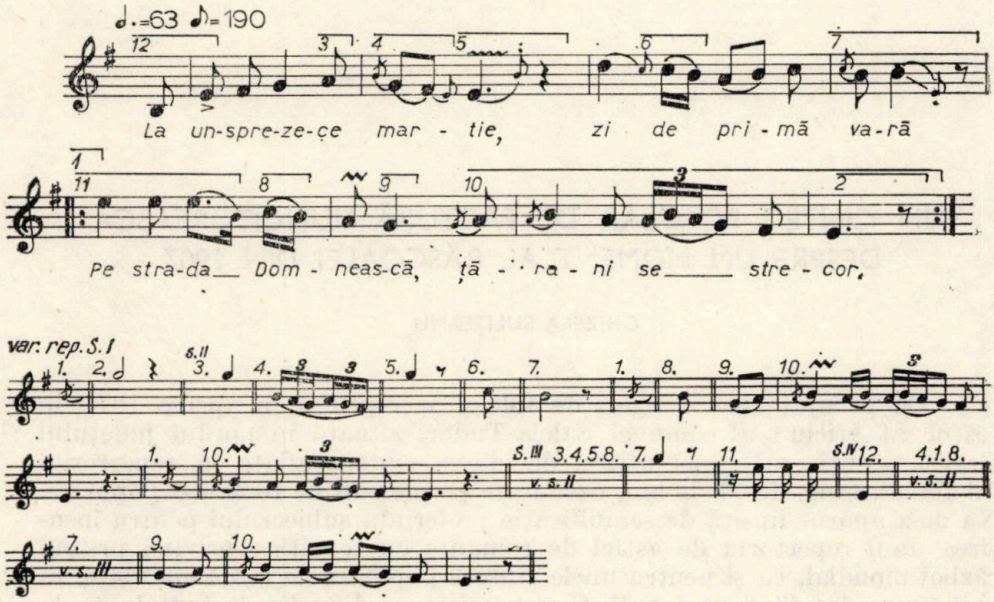
Astfel, printre alte cîntece ca de pildă : *Cîntecul lui Barbu Lăutarul*, cîntecul *I-auzi valea cum răsună* sau *Cîntecul din primul război mondial, despre trădarea de țară a generalului Sturza și condamnarea la moarte a nevinovatului căpitan Ciulei* [2], atenția ne-a fost atrasă și de cîntecul cu textul : mg. 4492 k „La unsprezece martie, zi de primăvară,/ Pe Strada Domnească, țăranii se strecor. / Unde se duc sărmanii, atîta popor? / Merg la prefectură cu plîngerea lor, / Căci le-a ajuns, sărmanii, cuțitu la os / Și nu poate să-l rabde, că ieste veninos. / Pantazopol grecu aur a vărsat

[1] Localitate aflată — după planul de sistematizare — în curs de demolare.

[2] mg. 4492 i : „În timpu războiului de la Mărășești, a fost un general, îl chema Sturza... Și a trădat armata și după ce a dispărut iel, de a trecut la nemți, soldații i-a scos un cîntec : La Cacin sus pe-o stîncă veghează un străjer, / În vale odihnește divizia de fier. // Cu uoki spre hotare, cu arma la picior, / Iel plînge și blestemă pi-un mare trădător : // Pe Alexandru Sturza, ce țara și-a vîndut / Și călcînd jurămîntul la dușmani a fugit. // În orice parte-a lumii, tu vînzător spurcat, / Ajungă-te osînda grozavului păcat, // Căci frate iești cu Iuda, ce vinde pe Hristos. / Nouă ne ieste scîrbă de-așa un ticălos ! // Ai dus întîi la moarte pe căpitan Ciulei, / Ca să nu poată spune ce cugeți și ce vrei ! // Și ți-ai ucis soldatu, ca orice criminal, / Apoi zburat în noapte la dușmanul barbar // Și prin ștafete multe ne ispiteai frumos, / Iar noi te blestemarăm, c-ai fost un ticălos". Culeg. : G. Sulițeanu, Ariciu, 17 V 1974.

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 2, p. 163–176, București, 1977.

Pentru țărănime, de i-a împușcat. / Nu-și mai văd, sărmanii, copilașii lor, / Căci zodiile grele oprește drumul lor"[3].



În legătură cu acest cîntec, subiectul [4] ne-a relatat : „L-am învățat și ieu din oameni ...

? [5] Asta s-a întîmplat cam la 11 martie. Cînd iera revoluția din 1907. Ieu ieram mic atunci, da cîntecu s-a cîntat și după aia. Aveam 13—14 ani cînd l-am învățat.

? La Brăila l-am învățat. Acolo se făcea greve de sindicat și plecau [la manifestație] muncitorii în care. Cizmarii lucra în căruța lor, și croitorii [...] La lumina făcliilor mergea pînă noaptea tîrziu [...]

? I-am văzut și ieu trecînd pe stradă, da ieram ucenic și nepregătit să-i înțeleg".

Cu toate acestea, subiectul a ținut să adauge după dictarea textului cîntecului înaintea înregistrării : „Ăsta-i cîntec de persecuție".

Față de aceste sumare informații, trecute pe fișa cîntecului, ținem să mai adăugăm și unele date preluate atît din fișa biografică, cît și din ale celorlalte cîntece [6]. Aceasta pentru a lărgi înțelegerea prezenței cîntecului în repertoriul lui Ion P. Cioc. Aflăm astfel că subiectul are cinci clase făcute în sat, iar la vîrsta de 13 ani a plecat la Brăila, unde a stat între anii 1910—1916 : doi ani pentru a învăța meseria de plăpumar și alți patru ca băiat de prăvălie într-o cîrciumă. La izbucnirea războiului, citățm : „ieram în pragu armatei [...] și ieu n-am venit acasă pînă la

[3] mg. 4492 k, culeg. G. Sulițeanu.

[4] Denumire preluată din psihologie și pe care o credem mai potrivită decît aceea de informator.

[5] Semnul de întrebare subînțelege întrebarea prealabilă a cercetătorului.

[6] Fișa biografică nr. 13 400 ; fișele de mg. nr. 4492 h, i, k, l, m, culeg. G. Sulițeanu.

termenare, în 1918—1919 [...] Am găsit părinţii în viaţă şi m-am căsătorit, apoi am lucrat în agricultură, că am căpătat la împropietărire cinci hectare de pămînt [...] Apoi, au urmat cei şase copii".

Cît despre repertoriul său de cîntece, ne-a afirmat : „În tinereţe am învăţat cele mai multe cîntece [...] Cîntecu să moşteneşte de la unu, de la altu ... de la lăutari. Aveam caiet în care scriam toate cîntecele [...] Cînd ieram soldat cîntam în front [mg. 4492 m]. Cîntecu de fapt să cîntă cînd cînţi cu inima [...] Aşa-i cu orice cîntec [mg. 4492 h]. Au fost multe cîntece frumoase [...] da s-a dus în umbră toate [mg. 4492 l]. Am avut cîntece multe, da noi le-am uitat [...] Am avut şi vremuri de supărări [...] Omu pînă la o vreme îşi cîntă viaţa, da de la o vreme nu-i mai vine să cînte, îl tabără necazurile [...] Cîntam la petreceri, şi la muncă pe cîmp, şi acasă în timpu lucrului" ... (I. 13 400).

Astfel, aveam de a face cu un practicant obişnuit al cîntecului popular, ce îşi considera firesc cîntecele, ca făcînd parte din viaţă.

Puţinele informaţii obţinute în legătură cu cîntecul *La unsprezece martie*, ce ne interesa în mod special, ne dovedeau că acesta nu fusese reţinut, după 67 de ani de la evenimentul cîntat, cu conştiinţa valorii întregi a conţinutului său social, ci doar parţial, ca un ecou al răscoalei anului 1907 [7], păstrat într-un cîntec narativ cotidian, obişnuit. Faptul că el rămăsese totuşi în conştiinţa cîntăreţului popular legat de această răscoală, dar mai ales de demonstraţiile muncitoreşti de la Brăila, ne invita la căutarea identificării nu numai a datei consemnate în cîntec, apoi a diferitelor localizări, nominalizări şi acţiuni descrise în acesta, ci şi a rolului pe care acest cîntec l-a avut — într-un anumit timp — în viaţa muncitorească.

1. Metodologic, operaţia de identificare a cîntecului necesita, ca surse de informaţie suplimentară, consultarea culegerilor anterioare privind răscoala din 1907, a eventualelor publicaţii de folclor, ca şi unor ziare locale ale vremii. De asemenea obţinerea unor informaţii din partea unor muncitori militanţi în perioada cît mai apropiată evenimentului răscoalei şi consultarea arhivelor şi muzeelor de istorie ale oraşelor Brăila şi Galaţi, vechi centre ale mişcării muncitoreşti.

1.1. Prin conţinutul său tematic, cîntecul *La 11 martie* se alătură — ca o prezenţă inedită — grupului celor cinci cîntece privind răscoala din 1907 cunoscute de către cercetători pînă în anul 1957. Aceste cîntece au fost prezentate de Al. Amzulescu în articolul său *Răscoala ţăranilor din 1907 oglindită în cîntecul popular* [8] ca aparţinînd : *a*) regiunii Craiova : două cîntece cu nouă variante, dintre care unul cu opt variante, iniţial creat de Radu de la Giubega (cunoscut creator de versuri populare), şi preluate în repertoriul lăutăresc, apoi un singur cîntec cules de la o ţărancă bătrînă ; *b*) regiunii Bucureşti : trei cîntece cu cinci variante, aflate de asemeni în repertoriul lăutăresc şi atestate, două ca fiind create de către lăutari şi doar unul preluat de către lăutarul respectiv de la ţărani. În

[7] La aceasta credem că putea să fi contribuit şi acţiunea de împroprietărire — ce-i drept înfimă, de care subiectul s-a bucurat la întoarcerea sa din război — , dar mai ales reprimările drastice care au mai continuat mulţi ani după aceea în viaţa poporului român, ca răspuns la revendicările muncitorimii. Or, aceste fapte puteau estompa în conştiinţa subiectului nostru latura revoluţionară a cîntecului, odată cu posibila fragmentare a textului.

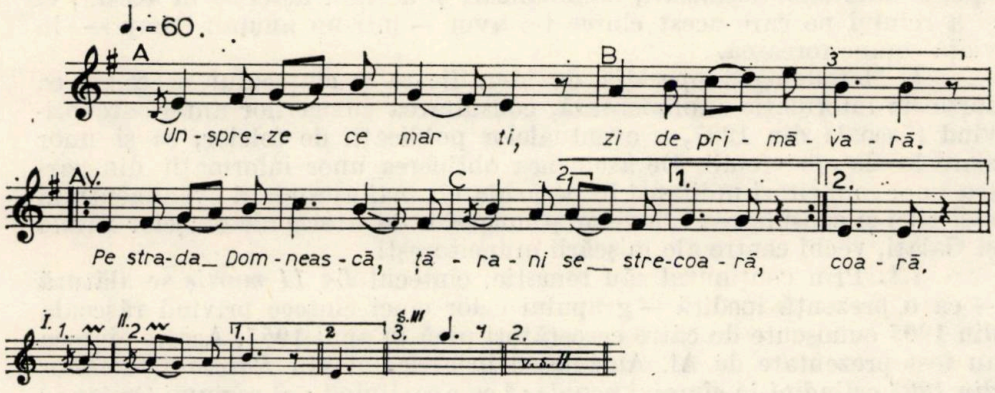
[8] Al. I. Amzulescu, *Răscoala ţăranilor din 1907 oglindită în cîntecul popular*, în „Revista de folclor", an. II (1957), nr. 1—2, p. 125—147.

toate aceste cîntece, se descriu mai mult sau mai puţin amănunţit momente ale răscoalei din anume localităţi oltenești și muntenești, evidenţiindu-se : situaţia mizeră a ţăranilor, acţiunea de răzvrătire, dar mai ales fapte ale reprimării sîngeroase.

1.2. Nu intră în economia lucrării de faţă operaţia de comparare amănunţită a cîntecului *La 11 martie* cu cele cinci cîntece deja cunoscute. Cu toate acestea, asemănarea tematică ne apare flagrantă dacă încercăm să nu ţinem seamă mai ales de diferenţa localizărilor şi a altor denumiri [9]. De astă dată, însă, nimic din structura acestui cîntec nu ne indica atributul de a fi o variantă a celorlalte cinci cîntece menţionate mai sus, ci, contrariu, părea să ne ateste prezenţa unui unicat zonal şi de provenienţă netă din afara mediului lăutăresc. Dacă ceea ce determina asemănarea tematicii textului era acţiunea declanşată de aceeaşi nedreptate socială la care era supusă pătura ţărănească din întreaga ţară, momentul descris, ca şi prezenţa cîntecului *La 11 martie* cu o anumită funcţionalitate şi în mediul muncitoresc, ne oferea un prim document aflat în repertoriul cîntecelor populare asupra răscoalei din 1907, în care era consemnată alianţa ţărănească-muncitorească, într-o aceeaşi luptă pentru revendicarea drepturilor poporului.

mg. 4769 (II) y — Brăila

Culeg. : G. Suliţeanu, XI 1976 — S. { Avram Friedman, 79 ani / Marin N. Oprea, 80 ani



1.3. În colecţia de cîntece revoluţionare *Spre lumină* a Institutului nostru, apărută în anul 1964 [10], grupul de cercetători aflaţi sub conducerea Eugeniei Cernea prezenta pentru prima dată acest cîntec într-o versiune uşor deosebită, aşa cum a fost culeasă de la muncitorii ilegalişti din Brăila şi Galaţi, în anul 1960 (mg. 1680 (I) k[11]) : „Unsprezece martie, zi de

[9] De pildă, tipul 2 din Muntenia, Clejani, fg. 4043, exec. lăutarul Dumitru N. Moţoi, culeg. Ilarion Cocişiu, la 14 V 1949 : „Foaie verde trei granate, / L-anul nouă sute şapte, / La treisprezece din martie, / Să vorbia frate cu frate / Să-m' plece dă pă dreptate. / Foaie verde ş-o lalea, / Iar letcenii ce-m făcea / [...] În Clejani că mi-ş pleca". Etc., *ibidem*, p. 131.

[10] Eug. Cernea, Nic. Rădulescu, Tudor Pintean, *Spre lumină. Culegere de cîntece revoluţionare*, Bucureşti, 1964.

[11] mg. 1680 (I) k, exec. V. Georgescu, 63 ani, Dumitru Petrov, 76 ani, culeg. Eug. Cernea şi V. D. Nicolescu, Galaţi, 3 IV 1960.

primăvară, / Pe Strada Domnească, ţăranii se strecor ; / Merg la prefectură cu plîngerea lor. / Le-au ajuns, sărmanii, cuţitul la os / Şi nu pot să-l rabde, căci e veninos. / Bruta Pantazopol, cîinele spurcat, / Pe Spiru Plăcintaru în cap l-a împuşcat. / Tristă fuse viaţa copilaşilor, / Nu-şi mai văd, sărmanii, pe părinţii lor. / Plînge şi suspină, se uită-n jos şi-n sus / Şi mereu întreabă, unde-i tata dus".

1.4. Publicat fără melodie [12], cîntecul este aci menţionat în special pentru importanţa sa în generarea altor două cîntece revoluţionare apărute ulterior [13], cu prilejul a două evenimente din lupta muncitorească : Cîntecul *La treisprezece iunie*, creat după reprimarea sîngeroasă din anul 1916 a demonstraţiei muncitoreşti de la Galaţi [14], şi cîntecul *La 13 decembrie*, creat în anul 1918, după omorîrea muncitorilor în timpul demonstraţiei din Piaţa Teatrului Naţional din Bucureşti [15].

1.5. Se observă, astfel, fenomenul frecvent în folclor, cînd întîmplări asemănătoare, deşi petrecute uneori la distanţe de zeci de ani — ca de pildă într-o seamă de cîntece de război — , declanşează procesul de prelucrare a imaginilor artistice ale unor cîntece mai vechi şi adaptarea acestora la noua situaţie prin localizările şi respectivele schimbări de numiri[16].

De obicei, ca şi în cazul de faţă, cîntecul este preluat şi cu tipul său muzical, aşa cum a apărut în forma iniţială, melodia reprezentînd parte indisolubilă a semnificaţiei ideologice şi de ideaţie, predominante în conţinutul acestor cîntece. În acest sens, întîlnim şi constatările cercetătorilor cîntecului muncitoresc revoluţionar M. Druskin [17] şi Wolfgang

---

[12] Aceasta apăruse cu un an înainte în articolul lui Vasile D. Nicolescu, *Din viaţa unor vechi cîntece muncitoreşti-revoluţionare*, în „Revista de folclor", an. VI (1961), nr. 1—2, p. 11—23 ; p. 19.

[13] O a treia adaptare a textului s-a produs în anul 1920 legată de asasinarea de către Siguranţa din Bacău a activistului mişcării muncitoreşti, doctorul Aroneanu, la 5 oct. (apud Eug. Cernea ..., *Spre lumină*, op. cit., p. 86).

[14] mg. 1680 (II) a, *Spre lumină*, op. cit., p. 86 : „La treisprezece iunie, pe Strada Portului, / Muncitorii paşnici victime au căzut. // Unde se duce oare atîta popor ? / Se duc să manifesteze pentru cauza lor. // Le-a ajuns, sărmanii, cuţitul la os / Şi nu pot să-l rabde, căci e veninos. // Iar la navigaţie, au fost întîmpinaţi / De bruta Eliade şi-un cordon de soldaţi. // Bruta Eliade, cîinele spurcat, / Pe Spiridon Vrînceanu în piept l-a împuşcat. // Crudă este soarta copilaşilor, / Nu-şi mai văd, sărmanii, pe părinţii lor. // Plînge şi oftează, se uită-n jos şi-n sus / Şi mereu întreabă unde-i tata dus. // Tata-i dus departe, pentru dreptul sfînt, / Şi nu se mai întoarce, pe acest pămînt".

[15] *Spre lumină*, op. cit., şi mg. 4769 (II) f, exec. Constantin Boboc, 65 ani, culeg. G. Sulieanu, Brăila, XI 1976 : „La treisprezece decembrie, în Piaţa Teatrului, / Muncitorii paşnici victime-au căzut. // Dar unde merge oare atîta popor ? / Merg să manifesteze pentru cauza lor, // Că le-a ajuns, sărmanii, cuţitul la os / Şi nu pot să-l mai rabde, că e veninos. // În strada Cîmpineanu, au fost întîmpinaţi / De bruta Mărgineanu şi-un cordon de soldaţi. // Atuncea stăpînirea ordinul l-a dat / Contra muncitorimii, de i-a împuşcat. // Şi crudă le fu soarta copilaşilor / Ca să nu-şi mai vadă pe părinţii lor ! // Şi plînge şi suspină, se uită-n jos şi-n sus /, Pe mama o-ntreabă unde-i tata dus. // Căci tata-i dus departe, pentru dreptul sfînt, / Şi nu se mai întoarce pe acest pămînt".

[16] Relativ recent, studierea unui cîntec turcesc despre războiul de independenţă din 1877 ne-a condus către variante mai vechi privind războiul din Crimeea şi în care de asemenea ideea predominantă este aceea a înfrîngerii suferite de armata turcă, sub conducerea lui Osman paşa în războiul din 1877 şi a lui Muhtar paşa în războiul crimeian. G. Sulieanu, *Reflectarea războiului pentru independenţă în folclorul turc şi tătar din R.S. România*, în *Studii de muzicologie*, vol. XIII, Bucureşti, 1977.

[17] Mihail Druskin, *Russkaia revoluţionnaia pesnia*, Moskva, Gosudarstvennoie muzîkalnoie izdatelstvo, 1954.

Steinitz [18], în momentul analizării procesului de înrudire prin filiație între anume cîntece revoluționare [19].

2. Privitor la întîmplarea descrisă în cîntecul *La 11 martie*, în volumul *Spre lumină*, găsim următoarele date : „Istoria începe la Galați, unde el apare ca un ecou al luptelor desfășurate de răsculații gălățeni în anul marilor răscoale țărănești, 1907. Gh. Adamache din Galați relatează cum țăranii de la periferiile Galaților s-au adunat în piața Lizer [? n.n.], de unde în frunte cu Spiru Plăcintaru se pregăteau să meargă la prefectură cu cererea de a li se da pămînt. De teama unor acțiuni spontane ale masei de țărani, autoritățile au sfătuit țăranii să trimită a doua zi o delegație de numai zece oameni pentru parlamentări. Țăranii însă nu s-au lăsat abătuți din drum. Pentru a-i înfricoșa, agentul de poliție Pantazopol l-a împușcat pe Spiru Plăcintaru" [20].

2.1. Față de aceste date, broșura gălățeană *50 de ani de la răscoalele țărănești din 1907* ne aduce unele foarte prețioase informații complementare pentru explicarea justă a unor imagini prezente în varianta culeasă în satul Ariciu. Astfel : „În ziua de duminică, 11 martie, țăranii din Lozoveni și Vadul Ungurului, în număr de circa 200, împreună cu muncitorii din port, se îndreaptă spre prefectura județului, aflată în palatul administrativ din Str. Domnească — azi Strada Republicii —, pentru a purta discuții cu autoritățile în vederea obținerii de pămînt. Cei mai mulți dintre locuitorii din Lozoveni și Vadul Ungurului se ocupau cu agricultura și, mai puțini dintre ei, cu cărăușia. Neavînd pămînt suficient [...] lucrau în dijmă pe moșia proprietarului Anton Doiciu [...] În tot cursul zilei de sîmbătă mai ales, s-au ținut la prefectură numeroase consfătuiri cu șefii poliției [...] Agenții de poliție primesc ordine să cutreiere prin Lozoveni și Vadul Ungurului și pe la bariere, cu intenția de a ține la curent autoritățile despre starea de spirit de acolo [...] (duminică) pe la orele 3 d.a., poliția din Galați a fost anunțată că la cîrciuma lui Panait Bou Negru se află o mulțime de locuitori din Vadul Ungurului și Lozoveni, care se frămîntă. Poliția [...] sfătuiește pe cei adunați să înceteze agitația. Aceștia nu ascultă și în corpore pornesc prin dosul Spitalului Militar [...] să arate prefectului doleanțele lor. În timp ce și alți țărani se adunau, un grup de 15 țărani din Lozoveni se înfățișează la prefectul Ciuntu, cerîndu-i pămînt. Acesta nu-i primește, în schimb le trimite vorbă ca să se prezinte a doua zi cu cererile formulate în scris. Țăranii pleacă, pe drum se întîlnesc cu grupul adunat inițial în locul arătat, căruia i s-a alăturat între timp un alt grup de țărani ce veneau de pe strada Traian în jos, și împreună cu aceștia se îndreaptă prin tîrgul cerealelor — străzile Spitalului și Lascăr Catargiu — azi Dobrogeanu Gherea —, spre prefectură [...] În curtea Corpului III Armată era postată trupa [...] care trebuia să intervină [...] Prefectul poliției, împreună cu numeroși agenți ies înaintea mulțimii prin strada Lascăr

---

[18] Wolfgang Steinitz, *Das Leunalied. Zu Geschichte und Wesen des Arbeitervolkslied*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", vol. IV (1958), partea I, p. 3—52.

[19] Se pare că acest proces se poate petrece mai cu seamă în cadrul unui aceluiași popor, unde întîmplarea cîntecului precedent a fost de asemenea bine cunoscută.

[20] *Spre lumină*, op. cit., p. 85, date preluate după broșura *Amintiri despre răscoala din 1907*, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 103—104.

Catargiu, pentru a opri pînă la venirea armatei, dar fără rezultate, deoarece ţăranii înaintau cu repeziciune.

În faţa casei Gheorghiade, din Strada Domnească, ţăranii au fost întîmpinaţi de un pluton de soldaţi din Reg. I Roşiori — Galaţi [...] Trupa mai avea în frunte şi pe procurorul Danielopol [care ...] someză mulţimea să se [...] retragă. Ţăranii protestează [...] şi nu vor [...] să se supună. Atunci procurorul Danielopol ordonă ofiţerilor ca trupa să-şi facă datoria. Armata ezită să tragă, ofiţerul [...] repetă ordinul. Se trag mai multe salve care doboară la pămînt circa 50 de persoane, dintre care unele au murit pe loc, altele au fost rănite grav [...] Primul care cade sub lovitura gloanţelor, trase de comisarul Pantazopol, este muncitorul din port Spiru *Petrea* — zis Plăcintaru —, care stătea în fruntea răsculaţilor [21] [...] Cea mai mare parte [... dintre cei ucişi] au lăsat în urma lor orfani [...] Viaţa celor 14 ucişi a fost plătită cu suma de batjocură de 1000 lei, drept despăgubiri şi cheltuieli de înmormîntare" [22]. Acest ultim citat ne explică astfel imaginea celor două versuri din varianta culeasă în satul Ariciu, dar absentă din toate celelalte variante culese de la muncitorii din Galaţi şi Brăila, în anii 1960 şi 1976 : „Pantazopol grecu aur a vărsat/Pentru ţărănime de i-a împuşcat".

Ne apare însă explicabilă absenţa acestor versuri — ce cu siguranţă făceau parte din forma iniţială a cîntecului — din variantele ulterioare muncitoreşti deoarece ele ne oferă un detaliu strict local, ce nu-şi mai avea corespondentul nici în celelalte două adaptări ale evenimentelor din anii 1916 şi 1918 şi nici la ocaziile demonstrative la care era cîntat cîţiva ani după aceea.

2.2. În broşura menţionată mai înainte, mai sînt consemnate şi mulţimea satelor, din judeţele Galaţi şi Brăila, participante la răscoală şi de asemenea faptul că, în ziua de 12 martie — deci la o zi după sîngeroasa reprimare —, peste 200 de ţărani din comuna Viziru, judeţul Brăila, s-au îndreptat şi ei spre Brăila, pentru a cere schimbarea contractelor agricole. De astă dată, Faranga, prefectul judeţului, primeşte să stea de vorbă cu o delegaţie de ţărani, cărora le promite rezolvarea doleanţelor lor, sfătuindu-i să se întoarcă acasă.

2.3. Din ziarele vremii şi în special din cele cu profil socialist, ca : „România muncitoare", „Meseriaşul Brăilei" şi „Dezrobirea" (editat pe rînd la Brăila, Galaţi şi Bucureşti), aflăm despre „demonstraţiile şi întrunirile de solidaritate ale proletariatului cu ţărănimea răsculată [...] ce au avut loc şi în oraşele Brăila şi Galaţi"[23], ca de pildă greva celor 700 de muncitori de la fabrica de cherestea Goetz din Galaţi, din ziua de 24 martie. Apoi, chiar în ziua de 11 martie 1907, poliţia din Galaţi sechestrează un pachet cu 200 manifeste muncitoreşti tipărite în tipografia „Moldova" din Galaţi, unde fusese trimis de cercul socialist „România muncitoare" din Brăila[24].

---

[21] Momentul se află redat de pictorul Gheorghe Levcovici în tabloul intitulat *11 martie la Galaţi*.

[22] *1907. 50 de ani de la răscoalele ţărăneşti din 1907. O pagină din trecutul de luptă al ţărănimii din reg. Galaţi*, Galaţi, 1957, p. 12—14.

[23] *Presa muncitorească şi socialistă din România*, vol. II. *1900—1921*, Bucureşti, Editura politică, 1968, p. 805.

[24] *1907. 50 de ani de la răscoalele ţărăneşti...*, op. cit., p. 31.

2.4. Dealtfel, cele două porturi dunărene vecine nu numai că reprezentau două centre importante și cu tradiție ale mișcării muncitorești din România, dar se evidențiau și prin „numeroase acțiuni comune, actele de solidaritate proletară din timpul grevelor ; ajutor material și moral, moțiuni de solidaritate, delegații reciproce la întruniri și manifestări etc."[25].

3. Prezența cîntecului *La 11 martie* în zona Brăilei ne apare astfel ca încadrată atît în puternica efervescență a vieții muncitorești, cît și în repertoriul folcloric țărănesc. În primul caz, după cum vom vedea, ca un cîntec cu un puternic rol combativ, iar în al doilea caz, ca un cîntec narativ ce descrie o întîmplare trăită.

În mediul țărănesc, răspîndirea acestui cîntec mai putea fi făcută și prin muncitorii și ucenicii navetiști proveniți din satele Brăilei, ca și prin întîlnirile dintre țăranii din mai multe sate, la locurile comune de muncă.

Pentru anii 1916—1918 mai avem atestarea despre comuna Filipești de lîngă Brăila, unde cîntecul era cîntat de „țăranii, băieți și fete, cînd plecau dimineața la muncă"[26], iar pentru anii 1913—1916, afirmația că în zona deltei „toți pescarii cîntau cîntecul ăsta"[27].

3.1. Prin caracterul său popular, cîntecul *La 11 martie* pare să nu fi necesitat specificarea creatorului său. Neavînd probabil date certe, chiar și cercetătorii cari l-au studiat pentru prima dată au trecut cu vederea acest fapt[28]. Considerăm însă importantă informația obținută de Eugenia Cernea, prin care se afirmă : „Tovarășul Șova [Ilie] la Galați [este cel] care a făcut cîntecul cu 11 martie, la 1907. El a făcut și melodia și cuvintele"[29]. Din păcate însă, această prețioasă informație obținută în 1961 nu a mai putut fi controlată în 1976[30]. Posibil ca cercetări viitoare să poată completa sumara informație[31] ce ne atestă o dată în plus prezența indu-

---

[25] *Presa muncitorească și socialistă...*, op. cit., p. 519 („Tribuna transporturilor" din Brăila).

[26] Inf. nr. 22 340, Ivan Moșescu, culeg. Nic. Rădulescu, București, 1961.

[27] Inf. nr. 22 339, Const. Mănescu, 79 ani, București, culeg. Eug. Cernea, Otopeni, 17.I.1961.

[28] Eug. Cernea, *Aspecte ale cîntecului muncitoresc revoluționar*, în *Studii de muzicologie*, vol. VII, București, 1971, p. 193—220, p. 207; V. D. Nicolescu, *Din viața unor vechi cîntece...*, op. cit., p. 19.

[29] Inf. 22 339, Const. Mănescu, 79 ani, culeg. Eug. Cernea, Otopeni, 17 I 1961.

[30] Ceea ce s-a mai putut afla a fost doar faptul că „tovarășul Șova era în acea vreme mecanic la uzina de apă din Galați și un activist de frunte în mișcarea muncitorească. Cînd l-am cunoscut — în tinerețe —, era mai mare decît mine cu mai mult de douăzeci de ani. A murit în 1941, la puțin timp după ce-a ieșit din închisoare" (Vasile Georgescu, 80 ani, Galați, IV 1977, culeg. G. Sulițeanu).

[31] Cît despre textul apărut în „Scînteia tineretului", an. XII (1957), nr. 3822, p. 2, sub titlul *Au tras mișeii*, și atribuit lui Const. Badiu, muncitor din Galați, care l-ar fi creat pentru a fi cîntat la priveghiul lui Ion Dumitru-Ciurea, unul dintre cei împușcați la 11 martie 1907, credem că ne aflăm în fața unei informații îndoielnice. Presupunem că textul, indicat cu caractere grase, nu este autentic, ci influențat de interesul pe care acest cîntec l-a trezit la aniversarea a 50 de ani de la revolta din 1907. **„Au tras mișeii !** / La unsprezece martie, zi de primăvară, / Pe Strada Domnească țăranii se strecoară. / Und'se duc, sărmanii, atîta popor? / Se duc la **prefect** cu plîngerea lor. / I-a ajuns, sărmanii, cuțitul la os / Și nu pot să-l rabde că-i prea veninos. / **Atunci burghezia s-a înspăimîntat / Și-a adus armată de i-a împușcat. / A-nșirat soldații, fii de muncitori, / Dar n-au vrut să tragă în părinții lor, / Ei n-au vrut să tragă în frățiorii lor. /** Ciocoiul Pantazopol, cîinele spurcat, / Pe Spiru Plăcintaru-n cap l-a-mpușcat. / **Poporul se mișcă atunci furios: / N-am venit aicea să ne împușcați. Am venit să cerem pămînt să ne dați ! / Și-a venit armată din fii de ciocoi, / Care avea ordin să tragă în noi. / Și-au tras, mișeii, cînd s-a ordonat. / Caldarîmul străzii în sînge fu udat.** / Tristă fuse soarta copilașilor !/ Nu-și mai văd, sărmanii, pe părinții lor. / **Strigă,**

bitabilă a unor creatori individuali în existenţa cîntecelor cu conţinut narativ apropiat baladei.

3.2. Putem presupune deci cu oarecare certitudine că acest cîntec a fost creat în mediul muncitoresc şi răspîndit din focarul activităţii centrelor Galaţi şi Brăila către satele şi oraşele cu care acestea veneau în contact. Pe această cale, revenim la sursa învăţării cîntecului de către Ion P. Cioc, din satul Ariciu, în jurul anilor 1910 la Brăila, cu prilejul manifestărilor muncitoreşti de stradă, pe care le-a urmărit.

3.3. Pe baza informaţiilor obţinute de la muncitorii mai în vîrstă, cu bogată activitate ilegală de partid[32] şi care au cîntat cîntecul cu aceste prilejuri la Brăila, ce-i drept mai tîrziu cu cîţiva ani, putem face următoarele observaţii privind prezenţa cîntecului *La 11 martie*, în special.

a) În perioada anilor 1900—1907, în viaţa muncitorească din Brăila, predomina forma de organizare a breslelor. Între acestea, cele mai importante erau ale muncitorilor din port : hamalii şi căruţaşii.

b) Căruţaşii, proveniţi în mare parte din satele mărginaşe, îşi serbau cu mare fast, pînă în jurul anului 1900, ziua de Sfîntul Gheorghe, patronul breslei lor, ca sărbătoare a muncii, invitînd toate celelalte bresle ca—după profilul meseriilor respective — să participe fiecare cu care alegorice reprezentative[33].

c) Începînd din anul 1900, odată cu transformarea asociaţiei de breaslă în sindicat, ziua de Sf. Gheorghe a fost schimbată cu cea de 1 Mai. Uneori însă, sărbătoarea avea loc fie în prima duminică dinainte sau de după 1 mai, fie că — atunci cînd oficialităţile nu permiteau ca muncitorii să se întîlnească în această zi, socotită ca zi internaţională a muncii — se revenea la vechea zi a Sfîntului Gheorghe pentru a se camufla astfel noul sens, politic, al sindicatelor.

d) După răscoala din 1907, cîntecul *La 11 martie* s-a cîntat, doar cu întreruperea anilor de război (1916—1918), pînă în anul 1921. El făcea parte principală din repertoriul corurilor muncitoreşti ce însoţeau carele alegorice respective.

e) La astfel de manifestaţii participau mii de muncitori. Marin Niţu Oprea, de 80 de ani, a ţinut să-i precizeze amploarea : „Coloana iera cu capătul căruţelor [cam] în strada Carantinei şi fruntea coloanei iera la «Monument »[34] ... pe toată strada Călăraşi"[35], una dintre cele mai mari artere ale oraşului. „Se adunau la Casa Poporului şi pînă în Brăiliţa, apoi mergeau pe strada Galaţi, centrul şi [strada] Călăraşi totu, pînă la «Monument »"[36].

---

plîng copii şi se-neacă-n plîns : / Mamă, **mamă**, unde-i tata dus? / **Tatăl vostru doarme, cîinii l-au puşcat, / Dar vor primi pedeapsa că nu-s de iertat** !"

[32] Fişele : mg. 4769 (II) d-e, Marin N. Oprea, 80 ani ; 4769 (II) v-w, Avram Friedman, 79 ani. Fişele personale ale acestora şi ale lui Istvan Petrila, 76 ani, din Brăila şi Vasile Georgescu, 79 ani, din Galaţi. De asemenea fişele mg. 4769 f-s, Constantin Boboc, 65 ani, din Brăila. Culeg. G. Sulităeanu, Brăila-Galaţi, X 1976.

[33] „Carele alegorice şi demonstraţiile muncitoreşti ieu le-am apucat de copil. Mergeau muncitorii în care, în camioane, călări, pe jos, pe bresle. [...] Fiecare breaslă îşi avea steagu ei, car sau căruţă, oameni călări şi cor. În care se aflau muncitori, care lucrau fiecare cu meseria lui [...]" (Marin N. Oprea, 80 ani, fişa mg. 4769 d-e, p. 3—4).

[34] *Ibidem*, p. 4.

[35] Aflat la marginea oraşului, unde se află şi o frumoasă pădure. Aci urmau discursurile şi petrecerile tovărăşeşti.

[36] Avram Friedmann, 79 ani, fişa mg. 4769 v, Brăila, culeg. G. Sulităeanu, 27 XI 1976.

f) Odată cu intrarea Partidului Comunist în ilegalitate (1924) manifestațiile fiind interzise, și acest frumos obicei a dispărut.

g) Nu au dispărut însă cîntecele. De pildă, ni s-a afirmat despre cîntecul *La 11 martie* : „Noi am cîntat cîntecul ăsta mereu [pînă în jurul anilor 1930]. Dacă ne adunam mai mulți colegi [de partid] îl cîntam cu plăcere. Nu așteptam să vină vreo ocazie[...] S-a cîntat cîntecul și după [1] 907, pentru că iera un cîntec de jale a țărănimii, care să potrivea și nouă"[37].

3.4. Cîntecul s-a dovedit ulterior nu numai o sursă excelentă pentru adaptarea, în anii 1916—1918 și 1920, la evenimentele ce au caracterizat lupta muncitorilor și victimile căzute în acei ani, dar — împreună cu intreg repertoriul de cîntece revoluționare — a constituit o foarte bună armă de rezistență și totodată de propagandă[38]. Și nu este lipsită de interes nici afirmația întîlnită frecvent la cîntăreții muncitori, atît de asemănătoare concepției țărănești asupra folclorului : „Noi nu le spunem cîntece muncitorești. Le spunem cîntece de-ale noastre[39]".

4. În încheiere, ținem să redăm pe scurt și cîteva dintre rezultatele analizei morfologice a structurii poetico-muzicale, operație ce ne-a oferit prilejul de a obține unele noi date. Metodologic — pentru a se atesta unele caracteristici — , s-au avut în vedere nu numai variantele cîntecului. *La 11 martie*, ci și celelalte cîntece generate de acesta.

4.1. Față de textul inițial pe care mai toți practicanții au recunoscut că-l dețin incomplet, versiunea din anul 1918 *La treisprezece decembrie* ne oferă prin varianta aflată în volumul *Cîntece muncitorești revoluționare*[40] o strofă inedită. În acest cîntec, despre reprimarea sîngeroasă a demonstrației muncitorești din Piața Teatrului Național, după strofa cunoscută de încheiere, existentă și în celelalte cîntece : „Dar tata-i dus departe, pentru dreptul sfînt,/ Și nu se mai întoarce pe acest pămînt", găsim : „El a cerut pîine, pîine și pămînt / Și i s-au dat gloanțe, gloanțe și mormînt". Această ultimă strofă, ce nu mai apare în nici una dintre versiunile culese anterior, pare a aparține, prin conținutul ei, cîntecului inițial *La 11 martie*, legat de revolta țărănească pentru „pîine și pămînt".

4.2. În întregul său, cîntecul — prin structura sa de realizare a conținutului tematic și expresie morfologică muzical-poetică — ne indică apartenența la subcategoria romanțelor, ca parte anexă din larga și complexa categorie funcțională a cîntecului de fiecare zi. Din păcate, studierea acestei subcategorii, cu toată relativ marea ei frecvență în repertoriul muzical al poporului, nu a fost realizată pînă în prezent. Privită ca un corp străin melodicii populare caracteristice românești, raportată la o provenientă urbană, uneori și străină, ea nu a stat în atenția cercetătorilor. Putem spune, însă, că ea a deținut, începînd încă din a doua jumătate a secolului trecut, o seamă de cîntece cu conținut narativ de jurnal oral — deseori puternic social, ca de pildă unele cîntece de război — , ce au captat din ce în ce mai mult interesul și preferința poporului din aproape toată

[37] Fișa mg. 4769 d-e, Marin N. Oprea, 80 ani, culeg. G. Sulițeanu, Brăila, XI 1976.

[38] Absolut toți aceia cu care s-a stat de vorbă au ținut să releve faptul că și în închisoare cîntatul constituia un puternic stimulent al menținerii moralului și al continuării luptei.

[39] Constantin Boboc, 65 ani, mg. 4769 f, „Treisprezece decembrie în Piața Teatrului", culeg. G. Sulițeanu, XI 1976.

[40] *Cîntece muncitorești revoluționare*, ediție îngrijită de Matei Socor și Dan Deșliu, București, Editura tineretului, 1957, p. 62—63.

ţara. Această subcategorie inclusă în sistemul de clasificare a folclorului sub denumirea de „romanţe populare", datorită diferenţierii structurii ei de romanţa rod al creaţiei compozitorilor, ne apare supusă unui proces specific de creaţie[41].

4.3. O analiză mai atentă pare a ne putea descoperi chiar şi feluri deosebite de manifestare muzical-poetică, fiecare dintre acestea reprezentînd o anume etapă în existenţa romanţelor la poporul român, mai mult sau mai puţin apropiată de autenticul fond popular. De pildă, folosind însăşi structura romanţei populare *La 11 martie*, vom încerca a delimita, prin caracteristicile ei, o astfel de etapă ce ni se prezintă, nu întîmplător, mai aproape de fondul folcloric.

4.4. Tematica exprimată în imagini simple şi concentrate, în ciuda limbajului uneori stîngaci, ne apare cu un sens profund social, perfect corespunzător realităţii narate în concepţia poporului sub forma de jurnal oral. Regăsim relatarea la nivel de reportaj realizat de un martor ocular, în care fiecare strofă marchează un moment esenţial al întîmplării. Astfel, în strofa întîi găsim specificate ziua şi locul de începere a demonstraţiei; în strofa doua scopul acesteia; în a treia, întărirea motivării scopului; în cea de-a patra momentul împuşcării demonstranţilor; în a cincea compătimirea celor ucişi; în a şasea jalea familiilor lor, iar în încheiere — dacă avem în vedere şi ultima strofă găsită la varianta din colecţia din 1957 a cîntecului *La 13 decembrie* şi pe care am atribuit-o cîntecului iniţial privind răscoala din 1907 —, găsim şi o a şaptea strofă privind accentuarea contrastantă între motivul judicios al răscoalei şi sîngeroasa reprimare.

4.5. *Textul* este structurat pe un sistem de versificaţie cu versul amplu de 11—13 silabe, compus din hemistihuri de 7—5 silabe în organizarea predominantă de 6 + 5 silabe (în varianta 6 + 6 silabe), urmată de cea de 7 + 5 silabe (în varianta de 7 + 6 silabe). Acest sistem de versificaţie ne apare caracteristic pentru o anume grupă a romanţei populare[42], pe care o situăm ca aparţinînd unui stadiu mai vechi în evoluţia acestei subcategorii folclorice şi mai aproape de versificaţia populară. Strofa este axată pe cîte două versuri cu rima pe ultima silabă a versurilor respective[43].

4.6. *Muzica* ne apare nu numai ca perfect corespondentă structurii textului, dar şi melodicii de romanţă, mult apreciată atît în mediul muncitoresc, cît şi în cel ţărănesc din acel timp.

Din exemplele muzicale avute la dipoziţie se detaşează două tipuri muzicale : unul (tipul I) cules de la muncitorii din Galaţi şi Brăila şi pe care găsim axate aidoma şi cîntecele revoluţionare din anii 1916 şi 1918, şi un altul (tipul II) executat de ţăranul Ion P. Cioc, de 77 de ani, din comuna

---

[41] Influenţată prin originea ei de romanţă, creaţie a compozitorilor cu şcoală, ea ne prezintă în momentul analizei multe caracteristici de factură populară, căpătate prin procesul de circulaţie orală.

[42] În care se încadrează în special o seamă de romanţe de război ca : „Pe cîmpul plin de jale, de lîngă Mărăşeşti" (mg. 4492 j) sau „La Cacin sus, pe-o stîncă, veghează un străjer, / Cu ochii spre hotare, cu arma la picior" (mg. 4492 i), ambele în repertoriul lui Ion P. Cioc, ca şi alte cunoscute romanţe : „Pe o stîncă neagră, într-un vechi castel" sau „Pe drumul ce vine din munţii Balcani, / Trece o fetiţă cu-n mîndru căpitan" etc.

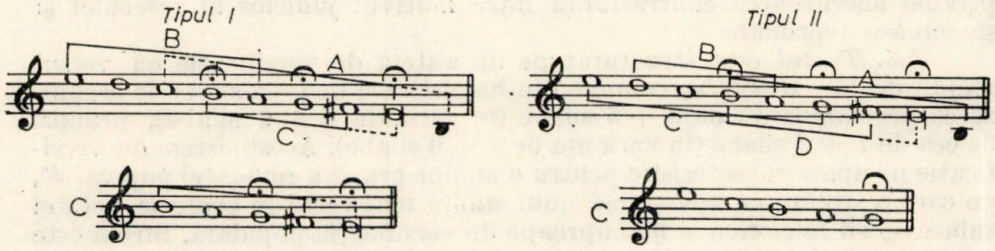
[43] Lipsa completă a rimelor interioare, ca şi componenţa ideativă a versurilor, ne atestă prezenţa versurilor ample şi nu a celor simple, prin acordarea valorii de vers hemistihurilor, aşa cum a fost interpretată versificaţia acestui cîntec în studii anterioare.

Ariciu, jud. Brăila. Aceste tipuri, însă, sînt atît de îndeaproape înrudite, încît ne indică apartenența la un același arhetip, posibil caracteristic acestui grup de romanțe populare. De aci, și procesul probabil de contaminare suferit în repertoriul lui Ion P. Cioc, ceva mai tîrziu, în momentul însușirii romanței cu o melodică apropiată: *Cîntecul căpitanului Ciulei.*

Însăși modalitatea de desfășurare pare să urmeze anumite norme caracteristice grupei acestei subcategorii.

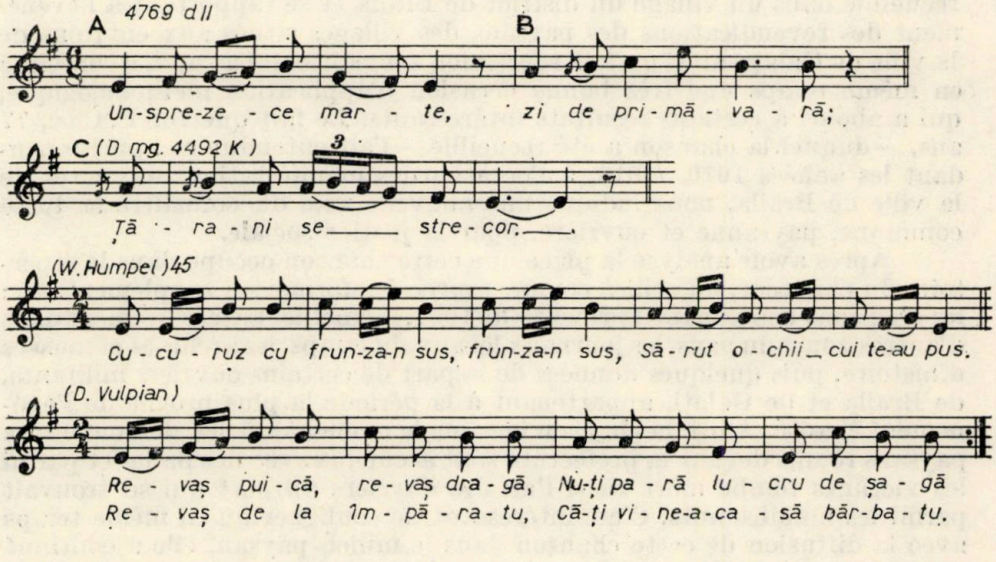
a) Constant, avem de-a face cu cîte două propoziții muzicale, fiecare dintre acestea axată pe cîte un hemistih al versului amplu. Astfel, strofa compusă din două versuri cuprinde patru propoziții muzicale bine delimitate.

b) Avem de-a face cu un același sistem sonor desfășurat în modul *mi* (eolic), cu cezurile pe treptele trei, cinci, iar cadența finală pe treapta întîi.

c) Repartizarea propozițiunilor muzicale pe întinderea scării ne indică cu claritate porțiunile comune și de contaminare între cele două tipuri muzicale. Consemnate cu literele mari ale alfabetului latin, punctul de diferențiere tipologică netă ne apare odată cu cea de-a treia propoziție. Și aci însă se poate observa înrudirea prin atracția către același sunet de cezură, *sol.*

d) *Ritmul* ne apare cristalizat în măsura de 6/8 în divizare ternară, axată pe o celulă binară de tip trohaic ♩ ♪ . La timpul II primul motiv ne apare cu caracter de anacruză, încît avem de-a face cu o primă celulă piriică ♪♪ urmată de cea trohaică, dîndu-ne o primă măsură de 5/8. De asemenea întîlnim la acest tip și celula de tip iambic ♪♩ , ce apare constant în formula de cadențe.

e) Procesul de variere ne apare mult amplificat la executantul țăran (tipul II), obișnuit să cînte singur acest cîntec, în timp ce la practicanții muncitori, obișnuiți a-l cînta în grup, varierile ne apar mai puține.

f) Ca o ultimă observație, ținem să semnalăm înrudirea romanței noastre cu tipul cîntecului popular *Revaș puică, revaș dragă* și al variantei sale *Cucuruz cu frunza-n sus*, ambele publicate în secolul trecut și

menţionate ca atare de George Breazul[44]. Cu acompaniament de pian şi în măsura de 2/4, ele ne prezintă totuşi, prin linia melodică a primei şi ultimei propoziţiuni muzicale, o puternică apropiere de tipul muzical al cîntecului *La 11 martie*.

A
4769 d II
B
Un-spre-ze - ce mar - te, zi de pri-mă - va - ră;
C (D mg. 4492 K)
3
Tă - ra - ni se stre - cor.
(W. Humpel) 45
Cu - cu - ruz cu frun-za-n sus, frun-za-n sus, Să - rut o - chii cui te-au pus.
(D. Vulpian)
Re - vaș pui - că, re - vaș dra - gă, Nu-ți pa - ră lu - cru de șa - gă
Re - vaș de la îm - pă - ra - tu, Că-ți vi - ne-a-ca - să băr-ba - tu.

Prin aceasta nu intenţionăm să sugerăm vreo filiaţie tipologică, ci dorim să evidenţiem faptul că aceste elemente comune, prezente în cîntecul popular, au putut facilita însuşirea tipului de romanţă în repertoriul folcloric pe calea apercepţiei, pregătită de caracteristicile deja prezente în fondul folclorului muzical românesc.

Încercarea de caracterizare a cîntecului de factură muncitorească *La 11 martie* privind un eveniment important petrecut în oraşul Galaţi, în decursul răscoalelor din anul 1907, ne-a oferit astfel un exemplu foarte bun nu numai pentru punctarea unor elemente morfologice specifice grupei romanţei populare respective, ci şi pentru felul în care aceasta prezintă contingenţe de existenţă cu funcţionalitatea şi structura cîntecului popular românesc. Totodată avem de-a face cu un veritabil document de atestare folclorică a luptei solidare a muncitorimii cu ţărănimea la începuturile aflării acesteia pe poziţia înaintată a luptei comune pentru dreptate socială.

---

[44] G. Breazul, *Muzica românească de azi*, în vol. *Muzica românească de azi*, Bucureşti, Cartea Sindicatului Artiştilor Instrumentişti din România, 1939, p. 21—596.

[45] *Ibidem*, p. 355—356, W. *Humpel* (1); D. *Vulpian* (2) *Muzica populară. Balade, Colinde, Doine, Idyle*, p. 121, orig. cu finala sol.

CHANSON POPULAIRE DE PROVENANCE OUVRIÈRE SUR UN MOMENT DE LA RÉVOLTE DE 1907

RÉSUMÉ

La recherche ethnomusicologique d'une chanson à contenu narratif, recueillie dans un village du district de Brăila et se rapportant à l'événement des revendications des paysans des villages situés aux environs de la ville de Galaţi, ainsi qu'à la répression sanglante qui a suivi, a constitué en même temps une très bonne occasion d'application méthodologique, qui a abouti à certains résultats intéressants. Le fait que Ion P. Cioc, 77 ans, —duquel la chanson a été recueillie— l'ait entendue et apprise pendant les années 1910—1916, à l'occasion des manifestations ouvrières de la ville de Brăila, nous indique une nouvelle voie de connaître la lutte commune, paysanne et ouvrière, pour la justice sociale.

Après avoir analysé la place que cette chanson occupe dans le répertoire du chanteur, on utilisa comme source d'information supplémentaire : les chansons concernant la révolte de 1907, recueillies antérieurement dans d'autres zones du pays, les journaux locaux du temps, les archives et musées d'histoire, puis quelques données de la part de certains ouvriers militants, de Brăila et de Galaţi, appartenant à la période la plus proche de l'événement chanté. Ainsi, la chanson marque le moment où les démonstrants paysans réunis devant la préfecture sont accueillis avec des balles et parmi les victimes tombe mort aussi l'un des ouvriers du port qui se trouvait parmi les manifestants. C'est intéressant de souligner qu'en même temps avec la diffusion de cette chanson dans le milieu paysan, elle a continué de faire partie aussi du répertoire des chœurs ouvriers qui l'ont chantée dans la rue pendant les cortèges festifs organisés le 1er Mai, jusqu'aux environs de l'année 1921.

Grâce à sa large popularité, la chanson a été adaptée, du point de vue musical et poétique, aux deux autres grands événements de la lutte des ouvriers roumains : il s'agit des répressions sanglantes des démonstrations ouvrières des années 1916 et 1918, la première à Galaţi et l'autre, sur la Place du Théâtre National de Bucarest.

L'analyse morphologique poétique et musicale met en évidence une structure spécifique pour la sous-catégorie des romances populaires dans sa forme la plus rapprochée du fonds folklorique. Ainsi, par l'approfondissement de l'étude de cette chanson on a pu apprendre, en même temps avec la révélation du processus de création aussi le rôle militant particulier qu'elle a eu dans la vie du peuple.

CONSIDERAȚII ASUPRA BALADEI *ȘARPELE* ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC*

SABINA ISPAS

Textul literar folcloric nu poate păstra imagini poetice și forme stilistice pe care să le atribuim, fără riscul diletantismului, straturilor culturale străvechi. Mai puțin riscantă, dar deosebit de dificilă, este încercarea de a atribui acestor straturi de cultură veche unele motive, episoade narative, subiecte epice sau lirice. O demonstrație de acest tip este o demonstrație de vechime și continuitate, în primul rînd. Pentru a dovedi apartenența acestora la o anume arie culturală și o anumită formă de civilizație, trebuie coroborate date aparținînd unor sfere de informare diferite și, în orice caz, nu numai folclorice. Sînt date și argumente arheologice, lingvistice și, în cele din urmă, din sfera culturii populare orale. Cu mențiunea că, în datele de cultură populară orală, așa cum au fost culese în ultima sută de ani și cum se întîlnesc astăzi, coexistă și colaborează elemente ce provin din straturi diferite. Acestea, prin asimilare, interacțiune și schimb reciproc, formează un păienjeniș de informații și legi greu de departajat și analizat.

Studiul nu poate și nici nu încearcă să demonstreze că motivele epice dezvoltate în balada românească *Șarpele* aparțin, în exclusivitate, culturii vechi daco-gete. Se poate însă proba, prin prezentarea și analiza variantelor atestate în literatura folclorică și în tradiția orală românească, prezența unor motive întîlnite și sub alte forme în aria culturală getodacă, motive cu prezență tot atît de evidentă și în alte spații culturale, în diverse etape istorice.

Balada *Șarpele* aparține grupului tematic al baladelor fantastice și are o răspîndire foarte largă, variantele culese atestînd-o pe întreg teritoriul României. S-a analizat un număr de 111 variante, unele publicate în volume, periodice, altele existente în Arhiva Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, care acoperă, în timp, o perioadă de aproximativ o sută de ani. Una dintre primele variante publicate este conținută în volumul lui V. Alecsandri *Poesii populare ale românilor adu-*

* Comunicare prezentată la cel de al II-lea Congres internațional de tracologie, București, 1976.

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 2, p. 177–186, București, 1977.

nate și întocmite de ..., București, 1866. Mai recente sînt textele provenind din Arhiva ICED, ultima variantă fiind culeasă în anul 1967, în jud. Ialomița [1].

În circulație folclorică acest cîntec bătrînesc este cunoscut sub numele de : *Șarpele, Cîntecul șarpelui* și mai rar *Mistricean, Porumbeț* etc. Din informațiile pe care le deținem, un studiu dedicat anume acestui cîntec epic românesc nu a apărut în literatura de specialitate.

Pe scurt, subiectul : într-un loc singuratic, o femeie văduvă (sau un cuplu ajuns la bătrînețe) dă naștere unui copil. Acesta mușcă sînul mamei în loc să sugă. Mama îl blestemă să fie supt de șarpe cînd va atinge pragul tinereții. Șarpele, care crescuse odată cu el, sub talpa casei, îl prinde la timpul sorocit și îl înghite jumătate, „jumătate nu putea, / Dă curele-ncrucișate, / Iatagane pă la spate". Un străin călător îi vine în ajutor, ucide șarpele, îl salvează pe tînăr și îl duce la o stînă unde îi scaldă trupul în lapte dulce pentru a-l curăța de veninul șarpelui. Cei doi se prind frați de cruce. (Final prezent într-un grup de variante.) Cînd efectele otrăvirii nu pot fi înlăturate, trupul tînărului mort este îngropat de către străin. (Final în cel de-al doilea grup de variante.)

Un număr impresionant de studii tratează problema simbolicii și semnificațiilor reprezentării șarpelui în cultura universală, vechi element artistic al civilizației indo-europene. Interesante sînt și observațiile făcute de către specialiștii români în legătură cu acest subiect. Nu vrem să adîncim problematica, deoarece discuția ar depăși cu mult intenția propusă. Vom menționa numai foarte sumare date informative care probează prezența, în aria culturală daco-getă, a imaginii șarpelui sau balaurului. (Datele pe care le amintim sînt citate din studii ce aparțin unor discipline extrafolclorice. De aceea nu vom acorda atenție eventualelor polemici legate de interpretarea datelor, ci vom considera afirmațiile ca fiind autorizate și deci posibil a fi considerate termene de referință în demonstrație.) Vrem să dovedim, cu ajutorul datelor de care dispunem, că vechiul motiv al șarpelui protector, „genius loci", care veghează asupra păstrării echilibrului în cadrul familiei s-a materializat artistic în baladă, precum și continuitatea acestuia, în aria culturală daco-getă, pînă astăzi[2].

---

[1] Pentru tipologie și bibliografia variantelor vezi : Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, vol. I, București, Edit. pt. lit., 1964 ; Al. I. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, București, Edit. Minerva, 1974.

[2] În *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography* întocmit de către Anti Aarne și Stith Thompson, Helsinki, 1961 (FFC no. 184) sînt stabilite următoarele tipuri : *285* : *The child and Snake.* The snake drinks from the child's milk-bottle — atestat în folclorul norvegian, finlandez, suedez, lituanian, danez, englez, francez, spaniol, german, maghiar, ceh, rus, indian, american. *285 A* : *The Dead Child and the Snake's Tail.* White snake brings luck to house. He is fed milk. People kill snake and thereafter have bad luck — atestat în fabulele lui Esop, *Gesta Romanorum*, în folclorul maghiar, grec, indian. *285 D* : *Serpent (bird) Refuses Reconciliation* : Snake is given milk. Gives gold from tail as reward. Later man's son wants all gold at once and cuts the tail off. Boy is bitten by snake. Man tries to give snake milk again, but they can't be reconcilied for each has injuries that cannot be forgotten — atestat în folclorul sîrbocroat, grec, turc și în *Esopia*. Pentru studiul motivelor vezi și Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends by...*, volume six, Helsinki, 1936. În nici unul dintre volume nu este menționat materialul românesc.

Am ordonat datele selecte în două grupe : prima conţine informaţii de ordin arheologic şi lingvistic care probează existenţa, în cultura dacogetă, a motivului şarpelui. Fără a fi foarte numeroase, acestea sînt pertinente şi ajută interpretarea datelor existente în cea de-a doua grupă, cele aparţinînd culturii populare orale.

În *Getica. O protoistorie a Daciei*, V. Pârvan discută, în mai multe rînduri, prezenţa motivului ornamental al şarpelui pe obiectele de podoabă aparţinînd civilizaţiei materiale din aria tracă. Prezenţa brăţărilor în formă de şarpe şi a ornamentelor de acest tip sînt o atestare nu numai a motivului decorativ, ci şi am spune, implicit, a unei simbolici şi a semnificaţiilor acesteia, în perioada amintită. Pagini speciale sînt consacrate interpretării simbolicii steagului de luptă dac, balaurul cu cap de lup, în care Pârvan vede reprezentarea unui demon al văzduhului, „balaur ceresc", a cărui prezenţă se datorează existenţei unui „cult al cerului" practicat de către vechii daci [3]. Ulterior, în volumul *Dacia. Civilizaţiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, temele sînt reluate şi rediscutate [4].

Modificările de interpretare aduse simbolicii „balaurului dacic" de către D. Berciu sînt mai aproape de ceea ce ne indică tradiţia orală ca fiind „şarpele protector al casei şi al familiei". Dacă în orient şarpele este „un principiu al răului", mitologia greacă aduce „o dualitate a naturii şarpelui. [...] Şarpele apare ca un caracter sacru şi chtonian numai în credinţele locale, pur elenice. El este un protector al locurilor sacre — un *genius loci* [...]. Pe multe monumente el apare alături de mortul eroisat. Ca tutelar al căminurilor îl găsim în credinţele străvechi indigene italice [...]. În nordul « barbar » şi dunărean şarpele va fi avut o semnificaţie nu departe de aceea din mitologia greco-romană, care vede în şarpe un *genius loci* [...]. Se pare deci că în nordul germanic şi traco-getic şarpele nu era numai tovarăşul zeilor lari, ca în lumea romană şi cea greacă, dar el represinta însuşi sufletul celor trecuţi în lumea de dincolo, al înain-

---

[3] Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, Bucureşti, Edit. Cultura naţională, 1926, p. 336—337, 452—453, 520—523, 703—705.

[4] „[...] Mormintele scitice din Ungaria de nord, ca şi cele din Transilvania, au dat la iveală inele spirale cu fir neted sau dinţat, cu unul din cele două capete libere stilizat în chip de animal fantastic : balaur, şarpe etc. Dar aceste fiinţe apotropaice, derivări turano-siberiene din străvechi monştri mesopotamieni, se regăsesc deopotrivă la Pilin în Ungaria, la Minussinsk, la Ananino, la Oxus ori la Susa, dînd modelul unor brăţări dace de aur, ca cea de la Toteşti în ţinutul Haţegului, şi creînd astfel o întreagă directivă ornamentală în arta daco-getă a argintului din epoca La Tène [...]" p. 54, 105 ; „[...] stilizarea deosebită căreia i-a fost supus acest motiv în Dacia [...] e aşa de nouă şi analogiile cu tehnica şi cu motivele decorative străine aşa de rari [...] încît brăţările dace amintite pot fi considerate ca opere de artă specific dacă [...] p. 115 ; „[...] Ca şi în jocurile lor sacre, geţii acceptaseră să cinstească pe Zamolxis luptînd alături de ei împotriva monştrilor cu chip de balaur, care în timpul furtunii îi întunecau faţa luminoasă, dar nu cu lănci indigene ca altădată, ci cu arcul şi cu săgeţile iraniene. Aceşti balauri cereşti vor fi dealtfel adoptaţi ca apotropaia clasice ale daco-geţilor şi imaginea lor va deveni steagul de război al acestui popor [...]" p. 60 ; 103—104.

taşilor [...]. [..] balaurul dacic nu poate fi pus în legătură decît cu cultul strămoşilor şi nicidecum cu un cult al cerului [...]" [5].

Trebuie amintit aici că în lista celor „160 cuvinte specific româneşti" care „sînt anteromane indo-europene, aparţinînd ca atare graiului populaţiei care în timpul expansiunii romane locuia în teritoriile carpato-balcanice, adică traco-geto-dacii", I. I. Russu include şi subst. *balaur* [6].

În cultura populară orală românească şarpele apare în două ipostaze funcţionale : ca geniu bun, păzitor al casei şi al familiei, „şarpele casei", care trebuie protejat, deoarece moartea, omorîrea sau îndepărtarea lui ar atrage moartea în familie sau pustiirea casei [7]. (Credinţe asemănătoare pînă la similitudine apar în folclorul popoarelor nordice [8]). Această ipostază funcţională o considerăm mai veche, posibil legată de vechile reprezentări atestate arheologic. (Tot calitatea de geniu protector, o funcţie apotropaică, o are modelarea imaginii şarpelui pe ulcioarele de nuntă din Oltenia. Divinitatea protectoare este invocată şi îşi împlineşte atribuţiile mai ales în momentele liminale ale ciclului vieţii : naştere, căsătorie, moarte.) Cea de-a doua reprezentare funcţională a şarpelui, de forţă distructivă care îndeamnă la păcat, este, după opinia noastră, mai recentă.

Înrudiţi cu şerpii sînt balaurii : cei ce torc piatra scumpă (deţin o calitate magică, care le conferă putere de dominare) sau cei de furtună, care iau naştere din şerpi ce n-au muşcat şi n-au văzut pe nimeni un număr de ani, capătă dimensiuni uriaşe şi zboară prin văzduh.

---

[5] D. Berciu, *Asupra „Balaurului dacic"*, extras din „Buletinul Comisiunii monumentelor istorice", XXX, 1937 (1938), p. 4, 5, 6. Vezi şi M. Eliade, *De Zamolxis à Gengis-Khan. Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Paris, 1970. „[...] Pour les Grecs [...] l'âme était conçue comme une substance matérielle faite de la moelle de la colonne vertébrale et de la tête et formant une sorte d'essence concentrée de la semence mâle. Au moment de la mort, quand le cadavre était placé dans la tombe, cette moelle se coagulait pour devenir un serpent vivant. Dans le cultes grecs des ancêtres l'importance marquée donnée à l'adoration du serpent n'était pas un reste de totémisme : on pensait simplement que le héros-ancêtre, sous la forme chthonienne, était un véritable serpent. Ainsi les Grecs, à la période présocratique en tout cas, concevaient très matériellement l'oscillation de l'âme entre la vie et la mort — l'âme était soit la moelle osseuse matérielle (dans le corps vivant), soit un serpent matériel (dans la tombe)" (Edmund R. Leach, *Critique de l'Antropologie*, Paris, 1968, p. 215—216).

[6] I. I. Russu, *Limba traco-dacilor* de..., Bucureşti, Edit. Acad., 1959, p. 129.

[7] Informaţii privind credinţe, basme, legende, povestiri despre „şarpele casei" şi despre balaur, precum şi indicaţii bibliografice în : Elena Niculiţă-Voronca, *Datinile şi credinţele poporului român adunate şi aşezate în ordine mitologică* de ..., vol. I, Cernăuţi, 1903 ; T. Pamfile, *Sărbătorile de vară la români. Studiu etnografic* de..., Bucureşti, 1910 ; T. Pamfile, *Văzduhul după credinţele poporului român* de..., Bucureşti, 1916 ; T. Pamfile, *Cerul şi podoabele lui după credinţele poporului român* de..., Bucureşti, 1915 ; T. Pamfile, *Mitologie românească. I. Duşmani şi prieteni ai omului* de..., Bucureşti, 1916 ; Gh. F. Ciauşanu, *Superstiţiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi şi nouă* de..., Bucureşti, 1914 ; Artur Gorovei, *Credinţi şi superstiţii ale poporului român*, Bucureşti, 1915 ; Artur Gorovei, *Şerpele de casă. Cercetări de folclor* de..., în „Analele Academiei Române. Memoriile secţiunii literare", seria III, 6 iunie 1941 ; Tancred Bănăţeanu, *Daniil şi balaurul*, în „Különlenyomat a Miscellanea Ethnographica", I (1941).

[8] Haavio Martti, *Şarpele sugaci*, în „Studia fennica", tom. IV (1940), apud A. Gorovei, *Şerpele...*, op. cit.

Credinţele şi legendele legate de existenţa „şarpelui casei" sînt răspîndite pe tot teritoriul României şi prezintă o deosebită unitate. Aceeaşi unitate (motivică şi funcţională) o aduc textele-variante ale baladei. (Texte fragmente sînt puţin numeroase, completate de existenţa, în arii teritoriale învecinate, a altor variante foarte dezvoltate.) Puţine texte epice versificate prezintă un caracter atît de unitar şi o structură internă care să necesite o nevoie de contragere a unui motiv spre altul într-o formă aproape fixă. O stabilitate de o asemenea factură este proprie textelor rituale, mai conservatoare şi mai puţin expuse transformărilor şi jocului memoriei informatorilor.

Balada *Şarpele* este alcătuită din două părţi, în componenţa cărora intră mai multe motive. În economia baladei ele au pondere deosebită. Primul motiv, „naşterea nelegală" (nelegitimă), aminteşte de naşterea miraculoasă a eroilor fantastici. Copilul născut din femeie văduvă sau din părinţi bătrîni este un copil în „afara legilor familiei". El nu va putea fi acceptat şi integrat acesteia, şi nu va fi tolerat de către cel ce veghează la păstrarea echilibrului în cadrul familiei, păzitorul legii ce reglementează unitatea de neam: „Foaie verde sălcioară, / La un colţ de ţărişoară / Locueşte-o văduvioară. / Văduvioara ce-mi făcea: / Mai ţinea cît mai ţinea, / Ea dă iubit s-apuca. / La un colţ dă pisculeţ / Mi-a născut un prunculeţ" [9]; „Foast-a d-un moşneag bătrîn, / De la dalbe tinereţe / Pîn-la arse bătrîneţe / Fiu din trup că n-a născut. / Tocma la arse bătrîneţe / Un fecioraş a dobîndit" [10].

Incompatibilitatea mamă/fiu se datorează naşterii în afara relaţiilor normale de familie. Copilul refuză să sugă şi muşcă sînul mamei, iar mama rosteşte blestemul: „Haide, nani, culcă-mi-te, / Pui de şarpe sugă-mi-te, / Pui de şarpe, de balaur, / Cu solzii galbeni de aur" [11]; „Sugi, sugi, sugi, sugă-te şerpii, / Cîn' ţ-o fi lumea mai dragă [...] Cîn' o fi la-nsurătoare, / Atunci şerpi să-l înpresoare; / Cîn' o fi la logodit, / Zile i s-a isprăvit" [12]. Blestemul nu este cauza dramei, ci un răspuns dat condiţiei sociale anormale a noului născut. Tradiţia folclorică priveşte blestemul de mamă drept cea mai dificilă şi de netrecut piedică în calea desfăşurării unei vieţi normale: „Pe mine maica cînd m-o făcut, / Bine maicii i-o părut; / C-on pcicior m-o legănat, / C-o mînă ţiţă mni-o dat, / Cu gura m-o blăstămat: / « De-i trăi, să n-ai noroc; / De-i muri, să meri în foc; / De-i trăi, să n-ai tihneală, / Numa chin şi oboseală »" [13]; „[...] blestemul de la mumă / E ca şi gheara de ciumă [...]" [14].

[9] AICED fg. 49 a — Tîrgovişte, 1932.

[10] AICED fg. 8524 a — Dăeni, Tulcea, 1940.

[11] AICED fg. 1561 — Bordușani, Ialomiţa, 1935.

[12] AICED fg. 3063 — Prejba, Gorj, 1934.

[13] AICED fg. 13053 a — Filea, Topliţa, Mureş, 1929.

[14] D. Vulpian, *Poesia populară pusă în musică. Culegere din toate ţerile române*, Bucureşti, 1886, p. 15.

Tradiția folclorică specifică cum că fiecare suflet din casă își are șarpele de casă care moare odată cu cel pe lîngă care și pentru care a trăit [15]. În baladă acest șarpe se naște sau vine la casă odată cu nașterea copilului nelegitim; „Văduvioara cînd năștea / Și șerpoaica că-m puia / Sub talpa casii mi-era" [16]; „Năștea prunculeţu-n casă / Ş-un balaure sub talpă" [17]. Unele variante prezintă o formă particulară de stabilire a legăturii magice între copil și șarpele lui (șarpele destinului): fie că șarpele bea baia rituală, de lapte, a copilului (tot o baie ritual-curativă, de lapte, îl va salva, în final, de urmarea fatală a contactului cu veninul șarpelui), fie că petrece un timp cu valoare rituală în apropierea corpului copilului. Aceste acțiuni îi conferă șarpelui calități deosebite: devine un animal fabulos, „năzdrăvan", capătă dimensiuni de balaur și așteaptă, strecurat sub talpa casei, împlinirea sorocului în care să acționeze ca mandatar al destinului: „Văduvița ce făcea, / Vacile că le mulgea, / Copilașu' mi-l scălda, / Lăturile le vărsa, /Sub talpa casii intra, / Șarpile că le-nghițea, / Roitoman că să făcea" [18]; „Dară șerpe ce-m făcea, / Cu urechea m-auzea, / El mititel că-mi erea, / Mititel ca undreaua; / Dupe perete cădea, / În leagăn că să suia, / Pe fașă se-nfășura, / Trei zile că mai șădia, / Creștea, trupul îngroșa" [19].

Și copilul refuză convietuirea cu șarpele casei. Refuzul acesta semnifică, de altă parte, neintegrarea în familia care nu-l poate asimila: „Mă-ta la muncă pleca, / Lapte-n strachină-ți punea, / Io dă sub talpă eșeam, / Capu-n strachină băgam, / Cu lingura mă ciocneai, / Măselele-m curățai / Și beam lapte sîngerat, / Cu măsele-amestecat, / De mine n-o fi păcat" [20]. Tradiția folclorică citează numeroase povestiri sau legende despre copiii care împart hrana cu „șarpele casei" și uneori dorm împreună[21]. Dezvoltarea fabuloasă a șarpelui ajuns la dimensiuni de balaur amintește tradiția orală după care acel șarpe care n-a mușcat și n-a văzut pe nimeni

---

[15] „Șarpele casii are înfățișarea unui șarpe obișnuit, dar coloarea solzilor săi este albă, albicioasă sau alb-galbenă (din pricină că trăește mai la umbră). E blînd și nu mușcă; el trăește în peretele casei; să nu-l omori că nu-i bine". „Fiecare casă își are șarpele său; prin unele părți însă se crede că fiecare suflet din casă își are șarpele său de casă, care moare odată cu cel pe lîngă care și pentru care a trăit sau odată cu năruirea respectivei case" (în T. Pamfile, *Mitologie românească...*, p. 76). „[...] Cu moartea șarpelui moare și norocul casii [...] dacă s-ar ucide acest șarpe ar muri unul din casnici sau s-ar întîmpla vreo primejdie în vite" (*ibidem*, p. 76).

„La noi, mai cu seamă, șarpele de casă se crede că nu trebue ucis: cine îl omoară, nu-i mai trăesc copiii" (în Gh. F. Ciaușanu, *op. cit.*, p. 330).

„Să nu omori șerpele de casă, că omori norocul" (în A. Gorovei, *Credințl...*, p. 235). „Orice casă are un șerpe; șerpele de casă îi blînd și nu mușcă. El trăește în pereții casei. Să nu-l omori cînd îl vezi, că nu-i bine" (*ibidem*, p. 320). „Cînd se măsură doi copii, să scuipe jos; dacă n-o scuipa, se măsoară șerpele cu el și moare" (*ibidem*, p. 317).

[16] AICED fg. 46 — Tîrgoviște, 1932.

[17] AICED fg 6416 — Smeura, Argeș, 1938.

[18] AICED fg. 4410 a — Izvorul de Sus, Argeș, 1936.

[19] AICED fg. 4489 a — Ciuperceni, Dolj, 1936.

[20] AICED fg. 7519 — Fișcălia, Vîlcea, 1939.

[21] „Obișnuit el nu se arată decît copiilor, cu cari de multe ori împarte și mîncarea pe care le-o lasă părinții [..]" (în T. Pamfile, *Mitologie...*, p. 76). „S-au văzut astfeli de șerpi bînd lapte din strachină de-a valma cu copiii. Copiii îi dădeau cu lingura peste cap, plîngînd că le mănîncă laptele, dar șerpele mînca înainte, nu se supăra" (în El. N. Voronca, *op. cit.*, p. 838).

un număr de ani devine balaur [22]. Calitatea deosebită a şarpelui, în baladă, este probată şi de faptul că el deţine piatra scumpă.

Creşterea simultană a copilului şi a şarpelui probează un paralelism al destinelor : cel al şarpelui, legat de al copilului ; iar aşteptarea este la fel de dureroasă pentru amîndoi : „Cînd mi-era pruncu' d-un an, / Şarpili mi-era dă doi ; / Cînd mi-era pruncu' dă doi, / Şarpili mi-era dă trei, / Era gros ca un putinei, / Ochii-n capu-i ca de lei ; / Cînd era pruncu' dă trei, / Şarpili mi-era dă patru ; / Cînd mi-era pruncu' dă patru, / Şarpili mi-era dă cinci, / Ochii-n capu-i licurici, / Pleznea-n coadă ca de bici ; / Cînd mi-era pruncu' dă cinci, / Şarpili mi-era dă şase ; / Cînd mi-era pruncu' dă şase, / Şarpili mi-era dă şapte, / Sălta talpa jumătate. / Cînd mi-era pruncu' dă şapte, / Şarpili mi-era dă opt, / Era gros ca un boloboc / Şi-mi săltă talpa dă tot ; / Cînd mi-era pruncu' dă opt, / Şarpili mi-era dă nouă ; / Cînd mi-era pruncu' dă nouă, / Şarpili mi-era dă zece ; / Să gătea pruncu să plece" [23]. Tradiţia interpretează plecarea şarpelui de la casă ca un semn de moarte [24].

Şarpele uriaş, din baladă, la împlinirea sorocului, pleacă — semn de moarte — şi îl aşteaptă pe copilul devenit june (tînăr) acum, în loc pustiu : „De la zece ani pleca, / De sub talpă el eşa, / Casa trei zile urla" — semn de moarte. „El, măre, unde-mi merge ? / În buricul pămîntului, / / La mijlocul cîmpului, / Pe cel drum cam părăsit, / Cu negară-acoperit [...]" [25] ; „Cînd voinicu' mi-e dă nouă, / Şarpili mi-era dă zece / Şi-şi lua drumu' ca să plece. / Di-aş petrece cu voinic / Ce mă-sa l-a rînduit / Cînd a fost în troacă, mic" [26].

Tînărul, ca şi şarpele, îşi cunoaşte destinul — acela de membru neintegrat în familie — şi se pregăteşte să-l înfrunte. Această neaccep-

---

[22] A. Gorovei, *Credinţi şi superstiţii...*, p. 316.

„Bălaurul e şarpe ; dacă n-a văzut om şapte ani el se face bălaur. Toţi şerpii suflă la un loc şi fac o mărgică şi acela [care trebuie să se facă bălaur] o iea şi se suie la cer ; acolo el sloboade piatra şi pe dînsul, omul care ştii — solomonarul —, umblă călare" (în T. Pamfile, *Văzduhul...*, p. 144 ; vezi şi p. 96, 109, 118, 143).

„Dacă vezi în pădure un şerpe şi ieai o vargă şi îl croieşti cu dînsa, pielea ceea e fragedă şi şerpele se rupe în două ; coada rămîne, dar capul cu bucata ceealaltă scapă şi trăieşte mai departe ; atunci el se chiamă « holtuănit ». Atunci el merge la borta lui şi se adună mii şi mii de şerpi, toţi pun capetele unul lîngă altul şi suflă, stupesc nişte spumă de se face coşcogea movilă ; pe aceea atîta o fierb, pănă se face piatră scumpă. Piatra aceea nu poate nime să o ieaie, decît cel holtuănit ; acela o înghite şi fuge iute în pămînt de ceilalţi, că l-ar suge, l-ar omorî de ciudă şi stă acolo adînc, să nu audă nici glas de om, nici glas de pasere, 7 ani. La 7 ani iese cu aripi şi cu picioare de balaur ; umblă prin pădure şi poate înghiţi şi un copil [...] şi poate sbura la ceri [...]. Are solzi ca de peşte, laţi ca palma şi vineţi ; puşca nu-l străbate, decît înpotriva solzilor. Urechile îi sunt galbene şi capul ca la cîne. El e vînătpestriţ, mîncarea lui sînt fragii" (în El. N. Voronca, *Datinele...*, p. 810). „Balaurul se face din şerpele care a înghiţit mai degrabă piatra cea scumpă ce o fac ei ; 7 ani după aceea capătă aripi şi picioare şi solzi ca galbenii pe el, iar înlăuntru foc. Glonţul nu se prinde, lunecă ca pe ghiaţă, doar pe pîntece or în gură să-l împuşti. Şederea lui e prin codri, prin pustii, în mare ; e lung ca de 4 stînjeni şi gros că încape în el un om" (*ibidem*, p. 811).

[23] AICED mg. 1993 a — Fureşti, Argeş, 1961.

[24] „Dacă şarpele fuge de la casa cuiva, atunci acea casă are să rămîie pustie sau are să moară mai mulţi din casă" (în T. Pamfile, *Mitologie...*, p. 76).

„Cînd merge un om cu pluta şi dacă să suie un şarpe, să nu-i facă nimică [...] în timpul acesta pluta merge ca o pană, iar dacă-l omoară, atunci pluta numaidecît se strică [...]" (în El. N. Voronca, *Datinele...*, p. 838).

[25] N. Păsculescu, *Literatură populară românească, adunată de...*, Bucureşti, Socec, 1910, p. 171.

[26] AICED fg. 789 — Costeşti, Argeş, 1935.

tare a destinului, de o asprime nejustificată faţă de erou (victima acţiunilor exterioare voinţei proprii), conferă baladei un caracter eroic şi filozofic poate tot atît de tulburător pe cît este cel al *Mioriţei* : „Sîn' blestemat de mama, / Că mama m-a blestemat, / C-un şarpe merg să mă bat ; / Ori îl bat, ori el mă bate, / Oi avea dă mine parte, / C-aşa sun' grele păcate" [27]. Mama, la rîndul ei, cunoaşte destinul copilului nelegitim : „Maică, măiculiţa mea, / Tu te duj dă pă peţit ; / Foaie verde măghiran, / Oi avea, maică, duşmani, / Că tu ieş', maică, orfan" [28].

Pregătirea întîlnirii cu şarpele are un caracter aproape ritual. „Dar voinicu' ce făcea ? [...] El la grajd că să ducea, / Mîndru cal că-ş alegea / Şi frumos să-nchivăra, /Cu curele-ncrucişate, / Cu clondire despicate, / Cu baltage ferecate / Peste piept şi peste spate, / Şi-ş lua drumu după şarpe : / « Or m-o bate, or l-oi bate, / Ca să mă mai scap odată, / Blestemul să nu mă treacă »"[29]. Armele şi curelele cu care tînărul îşi înconjoară trupul alcătuiesc un fel de „brîu magic" cu funcţie apotropaică, amintind îndeaproape de „brîul strigoiului", cunoscut în practica obiceiurilor de naştere. Funcţia protectoare a acestuia este evidentă : „La fîntînă, la colnic, / Mînc-un şarpe p-un voinic ; / L-au mîncat pe jumătate, / Dar jumate nu mai poate / De cuţite ascuţite, / De curele ţintuite, / De cămaşe garnisită, / De şapte surori cusută" [30].

Tînărul este salvat de către „voinicul străin", care se luptă cu şarpele şi-l omoară. Moartea şarpelui apare ca necesară după ce el îşi împlinise funcţia de a acţiona în numele destinului. (Funcţia justiţiară a acestuia apare evidentă cînd, din trupul sfîrtecat al balaurului, sînt scoşi alţi călcători ai legii : „Fete mari nemăritate, / Neveste necununate, / To' de părinţi blestemate" [31].)

Trupul pe jumătate înghiţit, al tînărului, echivalează cu moartea simbolică a acestuia şi cu dispariţia lui din familia căreia nu i s-a integrat. Echilibrul în raporturile de familie a fost restabilit, iar şarpele-balaur trebuie să dispară. De moartea lui este legată moartea — posibilă sau simbolică—a tînărului. Rolul şarpelui sfîrşeşte aici, el fiind reprezentantul familiei ultragiate. Străinul care intervine, ucide şarpele şi salvează pe tînăr, este membru al unei alte familii.

Trupul înveninat al tînărului este luat de către străin, dus la o stînă şi îmbăiat în lapte dulce. Scăldătoarea aceasta este un act de purificare şi simultan, şi în primul rînd, de integrare într-o altă familie, o nouă naştere, după moartea simbolică prin înghiţirea pe jumătate de către şarpe. Salvatorul îi devine frate de cruce : „Pă voinic că mi-l lua, / Jumătate putrezise, / Jumătate mucezise. / La o tîrlă se ducea, / Oile-n mulsoare punea, /Un jghiab dă lapte că făcea, / Pă voinic că mi-l spăla, / / De balili şarpelui, / Răcorili dracului. / Fraţi dă cruce să prindea" [32]. (Numai două variante prezintă salvarea prin fratele înstrăinat, deci rein-

---

[27] AICED mg. 3089 I — Oltenita, 1966.

[28] AICED fg. 4410 a — Izvorul de Sus, Argeş, 1936.

[29] AICED fg. 789 — Costeşti, Argeş, 1935.

[30] AICED fg. 10398 b — Ploieşti, Dîmboviţa.

[31] AICED fg. 7530 — Gura Şuţii, Dîmboviţa, 1939.

[32] AICED fg. 9401 — Mavrodin, Teleorman, 1941.

tegrarea printr-un alt membru nelegitimat al familiei ultragiate.) Acele variante în care voinicul moare din pricina otrăvirii cu veninul şarpelui, nu conţin episodul integrării într-o nouă familie, sînt, probabil, mai vechi, deşi mai puţin numeroase.

După uciderea şarpelui-balaur voinicul străin ia, chiar la îndemnul monstrului, din ţeasta sfărîmată a acestuia, piatra scumpă : „Iataganu' că-l scotea, / Drept în ţastă îl izbea, / Ţasta capului, /Unde-i pasă şarpelui. / / În cap că-i găsa / Patru pietri nestemate, / Luminează lumea toată" [33]. Deţinătorii acestei pietre scumpe, în tradiţia folclorică, dispun, la rîndul lor, de puteri magice [34].

Conflictul se consumă între şarpe — acel şarpe al casei care, pentru a-şi putea îndeplini funcţia de apărător al familiei şi al relaţiilor din cadrul acesteia, suferă un proces de transformare, devine uriaş, balaur — şi străin, membru al unei alte familii, care luptă pentru reabilitarea eroului şi îi facilitează integrarea într-o altă familie. Copilul este doar obiectul acţiunii altora. Cu toată opoziţia, trebuie să se supună constrîngerii legilor de neam, care acţionează prin intermediul destinului şi cu ajutorul instrumentului acestuia, „şarpele protector al casei". Întreaga dramă se consumă în pragul maturităţii băiatului, înainte ca el să-şi poată întemeia o familie, prin căsătorie, aşa ca linia „necorectă" şi nelegală a neamului să nu se perpetueze.

Am propus o „lectură" posibilă a textului baladei *Şarpele*, una dintre multe alte lecturi posibile. Interpretări ca acea încercată de noi beneficiază de o slabă „argumentare ştiinţifică", nuanţele pe care le pot căpăta un fapt sau un text poetic fiind numeroase şi nu totdeauna uşor de argumentat. Se lasă deschise multe alte posibilităţi de „citire" în interiorul culturii folclorice contemporane, în imaginile poetice şi în simbolica lor, care cristalizează, în expresii, vechi semnificaţii şi elemente de cultură arhaică.

Vom adăuga încă o supoziţie, mult mai greu de argumentat, nu uşor de acceptat, dar posibil să fi avut, în trecut, o bază reală : aceea că balada *Şarpele* a funcţionat cîndva ca text ritual, în cadrul unei ceremonii complexe, la naştere. Unitatea internă a textului, stabilitatea lui în concretizările din variante, sînt o primă observaţie în această direcţie. Cercetările au stabilit că există o „specializare" a unor texte de cîntec bătrînesc cum ar fi *Letinul bogat* sau *Soarele şi luna* care se cîntă, mai ales, la „masa mare", în timpul ceremoniei de nuntă. Este demonstrată prezenţa textelor *Mioriţei* sau *Trei fete la flori* ca texte funebre, în ceremonialul de înmormîntare. Fiecare etapă a ciclului vieţii pare a folosi, cu precădere, unele texte epice, în momentul practicării anumitor ceremoniale, în momentele de trecere. Momentele nu au importanţă echivalentă, naşterea şi moartea fiind cele două etape cu valoare egală şi dominantă. Acestea sînt şi etapele prin care trece şi eroul baladei *Şarpele*.

Scopul acestei lucrări a fost să pună în lumină felul în care un text poetic, cel al cîntecului bătrînesc, poate păstra structuri, imagini şi semnificaţii străvechi.

---

[33] AICED fg. 1473 — Bucureşti, 1936.

[34] „Năzdrăvan zice că-i acela care are piatra cea scumpă sub limbă, ce o poartă sub limbă şerpele" (în El. N. Voronca, *Datinele...*, p. 849).

CONSIDÉRATIONS SUR LA BALLADE « LE SERPENT » DANS LE FOLKLORE ROUMAIN

RÉSUMÉ

Cette étude a constitué l'objet d'une communication présentée au deuxième Congrès international de thracologie (Bucarest, 1976).

Le texte littéraire folklorique ne peut pas garder des images et des formes stylistiques très anciennes. Mais il peut prouver, à la suite de l'analyse de son contenu et de la signification des motifs et épisodes narratifs, l'ancienneté et la continuité de ceux-ci dans une aire culturelle donnée. Les arguments utilisés pour cette démonstration sont d'ordre archéologique, linguistique et folklorique.

L'étude démontre que les motifs épiques développés dans la ballade roumaine « Le serpent » sont présents dans l'aire culturelle daco-gète en embrassant d'autres formes, aussi bien que la présence de ceux-ci dans d'autres aires culturelles, à des étapes historiques différentes.

Le sujet en est le suivant : une veuve (ou un vieux couple) donne vie à un garçon. Celui-ci, au lieu de téter le lait de sa mère, lui mord le sein. Sa mère le maudit en le vouant à être dévoré par un serpent quand il atteindra l'âge de la puberté. Le serpent croît sous le seuil de la maison en même temps que l'enfant, et, tel un messager du destin, cherche à le tuer au moment venu. Parfois le jeune homme est sauvé par un vaillant étranger ; d'autres fois, ne pouvant être sauvé, il est enterré par ce même étranger, donc intégré dans une autre famille.

Dans la culture daco-gète le serpent — enseigne de guerre chez les anciens Daces — est un « genius loci » qui représente les âmes des ancêtres. Il agit dans cette qualité pour rétablir l'équilibre dans la famille préjudiciée où l'enfant avait été procréé par une veuve (enfant sans père). La tradition du serpent-protector de la maison est très répandue chez les Roumains ; c'est le type épique noté A-Th 285, 285 A.

En conclusion, est accréditée l'hypothèse que la ballade ait eu, à un moment donné, la fonction d'un texte rituel dans le cadre d'une cérémonie présidant à la naissance.

PERMANENȚE ISTORICE ÎN PEISAJUL RURAL CONTEMPORAN

ION GHINOIU

O. Lipsa *documentelor scrise* — privind de pildă, în istoria României, perioada migrațiilor — poate fi parțial compensată cu *documentele nescrise*, păstrate fie de *memoria socială* (limbă, folclor, obiceiuri, toponimie), fie de *peisajul geografic* (urme străvechi de exploatare agricolă și pastorală, semne de hotărnicie, monumente memoriale și de cult etc.).

Pentru ilustrarea autenticității și importanței documentului nescris desprindem din peisajul geografic contemporan două categorii : *cimitirele* și *vetrele așezărilor*.

I. Cimitirul reprezintă un sugestiv tablou demografic și istoric. Acesta indică accidentele sociale și naturale care au zdruncinat existența comunităților umane, exploziile și crizele demografice, infiltrarea elementelor etnice alogene și gradul lor de asimilare biologică și culturală. Pe baza unor vestigii de cultură materială, arheologii au dedus că oamenii paleoliticului mijlociu practicau anume obiceiuri la înmormîntare. Rînduielile care se făceau la înmormîntare au devenit din ce în ce mai complicate, oglindind, dealtfel, evoluția concepției despre lume și viață a comunităților umane. Prin puterea tradiției oamenii au păstrat elemente și obiceiuri străvechi, fără a le mai cunoaște astăzi sensul inițial.

Arheologii și, mai tîrziu, paleoantropologii au cercetat numeroase necropole și cimitire vechi. Rezultatele obținute nu au fost însă raportate la relicvele care supraviețuiesc în cimitirele românești contemporane. Or, despre permanență și continuitate pe un același teritoriu circumscris se poate vorbi numai din momentul în care generațiile descendente, din vetrele satelor, s-au menținut în preajma generațiilor ascendente din cimitire. Morții erau îngropați de popoarele migratoare după un ritual săvîrșit adesea în grabă, în scurtul răgaz ce-l îngăduia regimul deplasării. În plus, mormintele lor, neputînd fi racordate cu așezări stabile, indică prezența populației, nu însă permanența și continuitatea acesteia. Informația istorică și culturală oferită de cimitirele contemporane a fost subapreciată de etnografi, care nu au netezit calea, în acest domeniu, spre o cercetare interdisciplinară corespunzătoare. Etnografii au ocolit cercetarea cimitirelor, iar culegătorii obiceiurilor și tradițiilor românești de

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 2, p. 187—198, București, 1977.

la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea nu ne-au lăsat decît informaţii fragmentare.

II. În mentalitatea arhaică populară spaţiul de locuire apare divizat în două complexe teritoriale : *vatra celor vii* şi *vatra celor morţi*. Raportul *casă / mormînt* poate fi analizat pe baza materialului etnografic la trei nivele succesive : *locuinţă*, *gospodărie* şi *aşezare*.

1. Obiceiul îngropării morţilor sub locuinţă era generalizat în neoliticul timpuriu din România (culturile Criş, Dudeşti, cultura ceramicii liniare). Scheletele sînt neînsoţite de inventar funerar, sînt înhumate în poziţie chircită în cuprinsul aşezărilor, sub locuinţă sau în preajma locuinţei.

Primele *necropole* organizate, aparţinînd probabil aşezărilor mari şi cu creştere demografică accelerată, au apărut abia în neoliticul mijlociu (culturile Hamangia şi Boian).

În neoliticul tîrziu, deşi necropolele se extind, copiii şi adolescenţii continuă să fie îngropaţi în interiorul sau în apropierea locuinţelor [1]. Urme ale acestui obicei s-au păstrat pînă la începutul secolului al XX-lea, cînd în numeroase sate din Moldova şi Ţara Românească „locul" sau „casa" copilului se îngropa în casă, după uşă sau sub pragul tindei[2]. Persistenţa mai îndelungată a obiceiului îngropării copiilor sub podeaua locuinţelor este motivată etnologic, pe de o parte prin aceea că apare ca o modalitate de compensaţie pentru pierderea prematură a vieţii, pe de altă parte prin neîmplinirea vîrstei necesare pentru reprezentarea spirituală, după cuviinţă, a grupului uman în comunitatea lărgită a morţilor. Prin strîngerea anilor, vîrsta omului căpăta semnificaţii sociale nuanţate. Vremea care curge fără de sfîrşit se împlinea pentru om. „A sosi ceasul să meargă la casa lui" (a se căsători), „a sosi ceasul morţii" sînt expresii care invocă praguri de iniţiere distincte. Moartea tinerilor necăsătoriţi se considera totuşi o abatere de la mersul firesc al vieţii, întrucît neîmplinirea riturilor şi ceremonialurilor nupţiale împiedica manifestarea funcţiei biologice de reproducere. Obiceiurile funerare efectuate la înmormîntarea tinerilor cuprind şi astăzi numeroase elemente specifice ceremonialului nupţial. În cazul bătrînilor bolnavi abundau practicile de uşurare şi grăbire a morţii[3], iar în cazul bolnavilor tineri, practicile de amînare şi împiedicare a ei [4].

---

[1] G. Trohani, L. Georgescu şi M. Udrescu, *O descoperire funerară în aşezarea geto-dacă de la Chirnogi*, în „Studii şi cercetări de antropologie", vol. IX (1972), nr. 2, p. 123—127; D. Protase, *Riturile funerare la daci şi daco-romani*, Bucureşti, Edit. Academiei, 1971, p. 38; Dardu Nicolaescu-Plopşor, Wanda Wolski, *Elemente de demografie şi ritualul la populaţiile vechi din România*, Bucureşti, Edit. Academiei, 1975, p. 133.

[2] În anul 1976 informatoarea Mândica Drug, în vîrstă de 56 de ani, din Rugineşti — Vrancea, ne declara : „Locul copilului se îngropa după uşă. Moaşa lipea pe jos după ce spăla femeia şi copilul la trei zile". Informaţii suplimentare se găsesc în arhiva A.E.R.

[3] Folosirea ca aşternut a pînzei în care a fost învelit bradul la nuntă, aşezarea muribundului pe pămînt etc.

[4] Schimbarea numelui de botez după alt ritual decît cel religios, simularea vinderii copilului la o femeie căreia i-au trăit toţi copii, alegerea unor nume de care să se sperie moartea (Lupu, Ursu), purificarea şi învingerea răului prin puterea focului (privirea de către lăhuză, care ţine copilul în braţe, a focului aprins în bătătură cu paiele şi aşternutul de la naştere).

Îngroparea morților în interiorul așezărilor a răzbătut, parțial, pînă în La Tène. În ceea ce privește mormintele duble [5], frecvente în secolele IV—III î.e.n., urnele cu resturile provenite de la incinerație se păstrau în locuință pînă în momentul amenajării mormîntului comun [6].

Renunțarea la practica îngropării morților în locuință sau în cadrul așezării s-a realizat lent și, probabil, cu mari dificultăți, întrucît echivala cu delimitarea spațiului de locuire între vii și morți. Ceremonialul funebru cuprinde numeroase momente în care membrii familiei, prin diferite gesturi și practici rituale, lasă să se înțeleagă că se opun scoaterii mortului din casă [7]. Casa și mormîntul au rămas totuși legate prin semnul ritual implîntat pe locul construcției oricărui adăpost statornic: *stîlpul* (sau *parul*) bătut pe locul destinat unei noi vetre de sat, *stîlpul* bătut, pînă la începutul secolului al XX-lea, pe locul de construcție al casei, *stîlpul funerar* pe locul amenajării mormîntului; prin obiceiurile de înmormîntare (îngroparea în gospodărie a scaldei mortului și a măsurii lui sub pragul său în „temeiul casei") ș.a.m.d.

Legătura, de ordin ritual, dintre locul decesului și locul înmormîntării este, în actualul stadiu al cunoștințelor, greu de precizat. Presupunem totuși că, în faza anterioară generalizării cimitirelor, locul morții devenea și locul înmormîntării. Oamenilor care își pierd viața *în afara locuinței* li se amenajează și astăzi morminte simbolice pe locul decesului.

În cazul în care omul murea *în locuință*, rezolvările erau diferite: simbolul funerar — ca substitut de mormînt — fie că se confecționa din ceară și se prindea pe grinda camerei de locuit (Țara Hațegului), fie că se desena pe o pînză de culoare neagră și se păstra pe peretele exterior al casei sau la drum, deasupra porții (Argeșul de sud, Teleorman etc). Simbolurile funerare din ceară se lipeau pe aceeași grindă în ordinea în care mureau membrii familiei și alcătuiau, atîta timp cît casa nu se dărîma, *concentrări identice* cu mormintele din cimitir [8].

Prin înhumarea morților s-au obținut două orizonturi de locuire: „lumea albă" pe pămînt, „lumea întunecată" sub pămînt [9]. După același criteriu binar de delimitare a spațiului între vii și morți a fost împărțit și timpul: marțea și sîmbăta se considerau zile rele pentru unele activități

---

[5] După numărul indivizilor înmormîntați împreună, arheologii au împărțit mormintele în trei categorii: individuale, duble și colective.

[6] D. Plopșor, Wanda Wolscki, *lucr. cit.*, p. 135.

[7] În satul Peșteana — Gorj, în momentul scoaterii sicriului din casă, rudele împing odată mortul în afară, îl trag înapoi în casă și numai după aceea îl scot definitiv afară, peste prag.

[8] Informație dată în anul 1976 de Elena Petrescu, 87 de ani, Bărăști — Hunedoara.

[9] Imaginația populară a adăugat mediului geografic o a treia sferă, „lumea invizibilă", din atmosfera pămîntului, sălășuită de personaje ostile (stafii, balauri, iele, diavoli) sau favorabile (sfinți, arhangheli, Dumnezeu). Vezi în acest sens Tr. Herseni, *Literatură și civilizație*, București, Edit. Univers, 1976.

cotidiene, dar foarte indicate pentru activităţile legate de cultul morţilor [10]. Semnificaţii diferite pentru vii şi morţi aveau şi momentele zilei : zorile, asfinţitul soarelui.

Conform credinţelor populare, mortul pornea pe sub pămînt sau în văzduh [11] într-o lungă călătorie, trebuia să treacă ape şi să plătească vămi. În satul Şipote (jud. Constanţa) mai poate fi auzită expresia bătrînească „a-ţi pregăti traista de plecare" cu înţeles de „a te pregăti de moarte". Traista cu alimente, simbol al omului călător, este considerată în unele sate din Dobrogea (Rasova, Alimanu, Şipote) obiect de pomană obligatoriu în practicile de pomenire a morţilor [12]. Pregătirea mortului pentru „călătorie" începea odată cu înmormîntarea [13] şi se continua mai mulţi ani în şir [14]. Orientarea morţilor în morminte pe anumite direcţii [15] corespundea, presupunem, cu direcţia de deplasare a comunităţilor umane sau cu rezultanta deplasării acestora. Pentru a se menţine în permanent contact, generaţiile ascendente trebuiau să efectueze deplasări în aceleaşi direcţii şi pe aceleaşi distanţe. Nu excludem însă posibilitatea ca, în diferite epoci istorice şi la diferite popoare, mormintele să fi fost orientate în raport cu unii factori de natură cosmică, de pildă răsăritul şi apusul soarelui, poziţia aştrilor pe bolta cerească.

2. Îngroparea morţilor în *curtea sau grădina gospodăriilor* se practică încă în cîteva sate mărginaşe din depresiunea Petroşani şi în satele risipite din Platforma Luncanilor. În grădina fiecărei case se găseşte un loc destinat îngropării morţilor, numit „progade". (Fig. 1.) În numeroase aşezări din Muntenia de vest şi Oltenia morţilor li se amenajează morminte simbolice la *poarta gospodăriilor* sau pe *locul gospodăriei moşului* din care a coborît întregul neam. (Fig. 2 şi 3).

Se cuvine să reamintim, în acest context, că evenimentele care au urmat după anul 275 e.n., în Dacia, au fost ostile concentrării populaţiei în aşezări mari. Obiceiul îngropării morţilor în interiorul vetrelor de sate, în apropierea locuinţelor, reînvie paralel cu scăderea bruscă a numărului de necropole din perioada migraţiilor. Necropolele devin un fenomen de

---

[10] A. Fochi, *Datini şi eresuri populare de la sfirşitul secolului al XX-lea*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1976, p. 193 şi urm.

[11] În Transilvania de sud se obişnuia ca la capătul stîlpului funerar să se sculpteze o pasăre, simbol al sufletului ce-şi lua zborul. În Bărăşti — Hunedoara instrumentul cu care se sculptează numele mortului pe stîlpul funerar se numeşte „pasăre", iar acoperişul protector al monumentelor funerare din Oltenia (Vladimiri — Gorj, Cîrstăneşti — Vîlcea etc.) este confecţionat din lemn sub forma aripilor de pasăre. Obiceiul de a pune după înmormîntare un pahar de apă şi alimente sub streaşina casei are la bază, de asemenea, credinţa că sufletul mortului se întoarce în zbor, timp de 6 săptămîni, la locuinţa din care a plecat. Vezi în acest sens Gh. Pavelescu, *Pasărea suflet*, în „Anuarul arhivei de folclor", t. VI (1942).

[12] „Se dă de pomană o traistă în care se pun bani în batistă şi un colac. Se dă la un copil". Inf. Marin Bălan, 72 de ani, Şipote—Constanţa.

[13] Orientarea mortului cu picioarele înainte, gata de plecare, ruperea piedicii care leagă picioarele înainte de îngropare, introducerea toiagului în sicriu etc.

[14] Stadiul de aşteptare, premergător integrării definitive în lumea morţilor, dura — după unele informaţii de teren — 7 ani, perioadă de timp necesară efectuării tuturor practicilor de pomenire a morţilor. În satul Moşneni—Teleorman, la 7 ani de la înmormîntare se face şi astăzi un colac numit sugestiv „uitata".

[15] Mormintele sarmaţilor din primele secole ale erei noastre erau orientate pe direcţia N-S. În secolul al IV-lea apar morminte orientate E-V. Mormintele atribuite ostrogoţilor din secolul al VI-lea şi gepizilor din secolele VI—VII sînt orientate pe direcţia V-E etc.

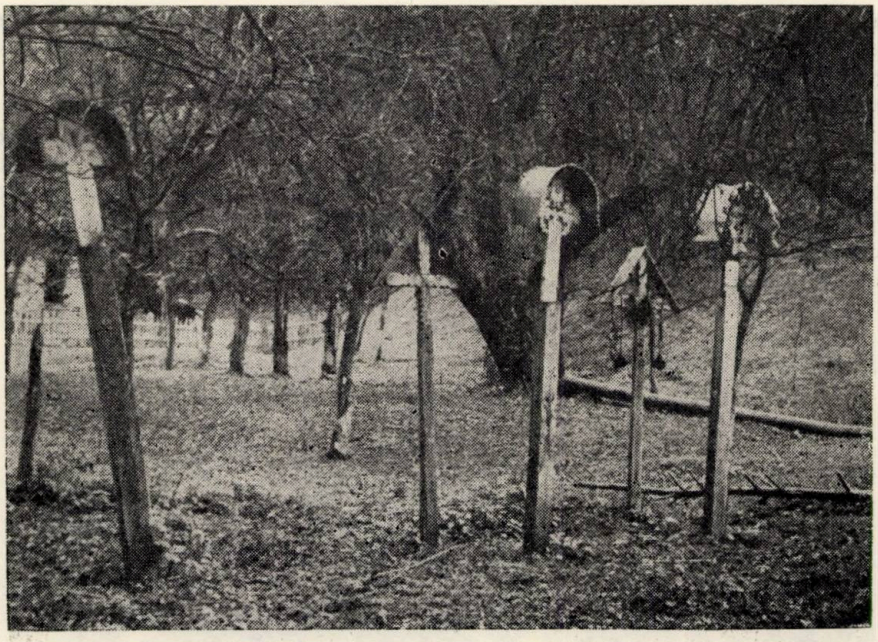


Fig. 1. — Cimitir familial în cătunul Dosul Poienii, satul Tîrsa — Hunedoara.

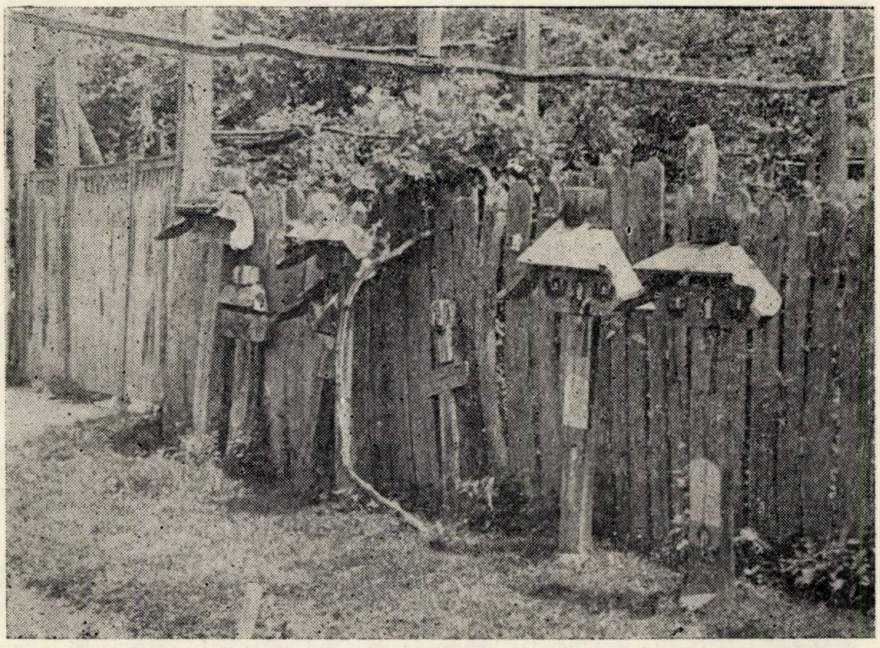


Fig. 2. — Cimitir familial simbolic la poarta unei gospodării de pe Valea Deşului — Gorj.

excepție, în timp ce mormintele risipite [16] reprezintă un *fenomen de masă*. Aliatul cel mai de preț al populației autohtone lăsate în nesiguranță economică și politică a fost *mediul natural*. *Dispersia demografică* (atenția invadatorilor era în mod logic atrasă de concentrările populației în așezări mari) și popularea cu precădere a zonelor care constituiau *adăpost natural* au influențat repartiția mormintelor din mileniul I e.n. Aceste mărturii materiale de primă importanță pentru dovedirea permanenței și continuității poporului român trebuie deci căutate în regiunea dealurilor și podișurilor acoperite cu păduri, acolo unde moștenirile substratului sînt mai numeroase, iar trăsăturile etnice mai temenic conservate.

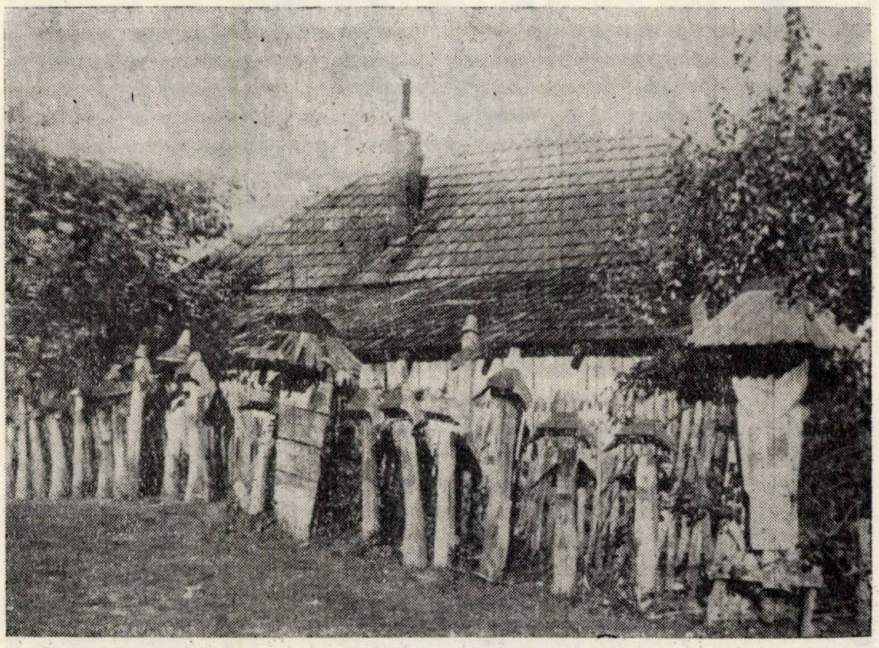


Fig. 3. — Cimitir simbolic al unei spițe de neam în satul Grădiștea — Vîlcea.

Forma arhaică de ocupare a teritoriului, perfect adaptată condițiilor istorice vitrege și tehnicilor de exploatare extensivă a pămîntului, a fost *satul de tip risipit*. Dealtfel, *cimitirele familiale* din curtea gospodăriilor le consemnăm exclusiv în satele ce și-au păstrat pînă astăzi structura risipită.

În a doua parte a intervalului axat pe anul 1000 (secolele X — XI) apar semne vizibile de ameliorare a vieții și, deci, condiții favorabile creșterii și concentrării populației[17]. În acest sens, așezările și necropolele din epoca feudală timpurie (Dridu — faza I —, Dinogeția — faza I —, Capidava — faza veche —) sînt argumente arheologice de necontestat.

[16] Mormintele izolate sînt numite impropriu de către arheologi „descoperiri întîmplătoare".

[17] Șt. Pascu, *Voevodatul Transilvaniei*, vol. I, Cluj, Edit. Dacia, 1971, p. 9—10.

Prin creșterea densității populației satul *risipit* evoluează treptat către satul de tip *răsfirat*, iar acesta spre satul *adunat* și *compact*. Paralel cu îndesirea gospodăriilor în vetrele așezărilor, mormintele se concentrează, după criterii genealogice, în *cimitirele spițelor de neam* și în cimiterele sătești. Cimitirele care cuprind morminte ale unei singure spițe de neam sînt frecvente în satele-crînguri din Munții Apuseni. Aria lor de răspîndire pe ansamblul teritoriului țării a fost însă cu mult mai extinsă. În satul Alunu din județul Vîlcea existau, înainte de construirea actualei biserici, nouă bisericuțe din lemn și nouă cimitire organizate pe spițe de neam[18].

3. Cimitirul ca atare se amplasa în *centrul așezării* și era înconjurat de mai multe zone de protecție : locuințele și gospodăriile, gardul sau șanțul țarinei, moșia satului și, în sfîrșit, hotarul intersătesc[19]. În cazul cînd gospodăriile unui sat risipit s-au adunat în două sau mai multe așezări independente, apare uneori cimitirul comun amplasat în moșie, pe hotarul despărțitor[20].

Cimitirele apar tîrziu în jurul bisericilor. Se cunoaște, de pildă, că în secolul al XI-lea cimitirele din Transilvania nu erau încă legate de biserică[21]. Îngroparea morților în incinta bisericilor sau în preajma lor a fost, la început, un privilegiu al slujitorilor cultului. Ulterior acest drept a fost extins pentru conducători, apoi pentru oameni înstăriți și oameni de rînd.

Amplasarea mormintelor în cimitir reproducea, într-o oarecare măsură, amplasarea gospodăriilor în vatra satului. Cartografierea spițelor de neam descendente în vatra satelor și a spițelor de neam ascendente în vatra cimitirelor evidențiază o anumită simetrie. Pe planul de hartă cimitirul apare ca *o a doua vatră de sat*, locuită de cei care, conform vechilor credințe, au trecut dintr-o formă de a fi în altă formă de a fi, dintr-o existență în altă existență. Asemănător satului tradițional, cărările și potecile cimitirelor despărțeau teritorial spițele de neam și familiile, iar în jurul moșului se strîngeau, în funcție de gradul de rudenie, mormintele urmașilor.

Structura genealogică a cimitirelor are rădăcini istorice străvechi. În pragul cuceririi Daciei de către Imperiul roman, în sînul populației autohtone familia patriarhală se afla într-un proces înaintat de descompunere. Stăpînirea romană a grăbit și a generalizat constituirea familiei individuale, transformînd-o în unitate economică de bază. Prin secolele III—IV e. n. procesul de dezagregare a familiei mari se încheiase și la grupurile dacice și carpice din afara granițelor provinciei romane[22]. După situația cimitirului Gabăra, se poate admite că cel puțin la unele grupuri carpice organizarea gentilică s-a descompus încă din secolul al III-lea, locul ei fiind luat de forme mai avansate. Atît la Gabăra, cît și la Poienești (necropole încadrate între anii 250—295) se disting 5 grupuri de fami-

[18] Material de teren suplimentar se găsește în arhiva A.E.R.

[19] Locurile cu semnificație magică se *îndeseau* spre periferia așezării, atingînd o concentrare maximă pe hotarul satului. În concepția arhaică populară, hotarul era circulat de cele mai variate personaje malefice : ciuma, moartea etc. Sinucigașii și oamenii care se credeau că au fost închinați spiritelor rele se îngropau la o margine de hotar sau chiar pe locul morții.

[20] Cimitirul dintre cătunele Laz, Trocani și Merfulești din satul Brătuia—Gorj.

[21] K. Horedt, *Contribuții la istoria Transilvaniei în secolele IV—XIII*, Biblioteca istorică, VII, București, Edit. Acad. R.P.R., 1958.

[22] Gh. Bichir, *Cultura carpică*, București, Edit. Academiei, 1973.

lii mari, din care au descins alte 5 grupuri[23]. Dezvoltarea rapidă a forţelor de producţie la carpi în decursul secolelor II—III a avut drept urmare înlocuirea treptată a obştii gentilice cu obştea sătească[24]. Această secvenţă istorică a rămas consemnată în organizarea necropolelor, unde *gruparea gentilică* a mormintelor a fost înlocuită cu *gruparea familială*[25].

Principiul genealogic utilizat drept criteriu pentru gruparea mormintelor în vatra cimitirului a supravieţuit pînă în secolul al XX-lea. În satele moşneneşti, locurile de înmormîntare în cimitir (ca şi stranele din lăcaşul de cult) se moşteneau după tipul căsătoriei patrilocale[26]. Moştenirea casei şi căminului de casă reprezenta „partea sufletului", adică acel plus de moştenire lăsat unuia dintre urmaşi pentu a efectua rosturile înmormîntării părinţilor şi a întreţine cultul moşilor[27]. Întemeietorul unei case în vatra satului devenea şi întemeietorul unei zone de înmormîntare în vatra cimitirului. În zona Sebeşului regula era exprimată volumetric prin mărimea diferită a stîlpilor funerari[28]. Înălţimea stîlpilor funerari se micşora treptat în raport cu ierarhia moştenitorului casei (copil, nepot, strănepot). Antroponomastica şi legendele de întemeiere a satelor de către eroii eponimi îşi au substratul, de cele mai multe ori, în cultul moşilor şi al strămoşilor.

Obiceiul juridic ca ultimul născut să moştenească casa părintească şi locul de înmormîntare al părinţilor este astăzi dominant în aşezările rurale[29]. În societatea feudală occidentală primogenitul moştenea căminul de casă, întrucît acestuia îi reveneau şi sarcinile militare ale familiei. În schimb, în societatea românească medievală moştenirea căminului de casă, dimpotrivă, de către copilul cel mic este un reflex al tendinţei de a asigura vreme cît mai îndelungată practicarea cultului morţilor[30].

Intrarea şi *ieşirea* individului din obşte se reglementau de la sine de manifestarea fenomenelor biologice: naşterea şi moartea. Arborele genealogic reprezintă singurul instrument de calcul în vederea stabilirii drepturilor cuvenite noului născut în *vatra*, respectiv în *moşia satului*, şi decedatului în *vatra cimitirului*. Un argument interesant îl oferă cenotafurile[31], consemnate în cimitirele româneşti pînă după cel de-al doilea război mondial. Celui mort în depărtare i se amenaja, după toate obiceiurile funerare[32],

---

[23] Bakó Géza, *Cu privire la organizarea internă a necropolelor de tip Poieneşti*, în „SCIV", tom. 20 (1969), nr. 3.

[24] În cadrul cimitirelor carpice există o grupare a mormintelor pe mai multe zone, cu spaţii libere între ele. Vezi în acest sens Gh. Bichir, *În legătură cu riturile funerare la carpi*, în „SCIV", tom. 20 (1969), nr. 2, p. 221.

[25] Bakó Géza, *Despre organizarea obştilor săteşti ale epocii feudale timpurii din sud-estul României*, în „SCIV", tom. 26 (1975), nr. 3, p. 372.

[26] H. H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, vol. II, Bucureşti, 1959, p. 147—151.

[27] Moştenirea putea fi lăsată, cu acelaşi scop, unei mînăstiri. Datorită acestui fenomen, mînăstirile au pătruns în cadrul obştiilor săteşti, reuşind, în numeroase cazuri, să le aservească.

[28] Informaţia aparţine inginerului Ion Miulescu din Bucureşti.

[29] Informaţie culeasă în anul 1976 din satele: Merei—Buzău, Ulieşti—Dîmboviţa, Curtici—Arad, Simoneşti—Bistriţa-Năsăud, Jugur—Argeş.

[30] George Fotino, *Vechiul drept succesorial românesc*, în *Pagini de istoria dreptului românesc*, Bucureşti, Edit. Academiei, 1972, p. 107.

[31] Morminte fără oase.

[32] Sicriul, în care se puneau haine şi alte obiecte, era jelit şi însoţit de un ceremonial de înmormîntare obişnuit.

un mormînt simbolic — vid — pe locul ce-i revenea, conform filiațiunii, în rîndul moșilor și strămoșilor din cimitir.

Excepție de la regula generală făceau doar sinucigașii și oamenii considerați *răi* de comunitate. Aceștia se îngropau la răscruci, pe locul morții, între hotare[33], *departe* de cimitir. În unele sate din Oltenia, persoanelor care depuneau mărturii la procesele de judecată li se amenajau morminte simbolice în afara cimitirului. (Fig. 4.) Aceste morminte, care formează laolaltă adevărate cimitire, nu mai respectă ordinea familială obișnuită.

Fig. 4. — Cimitir simbolic sătesc pentru persoanele care au depus mărturii în procesele de judecată, Vladimiri — Gorj.

Cînd într-un sat cu structură etnică omogenă funcționează mai multe cimitire, acestea aparțin, în general, principalelor spițe de neam și poartă frecvent numele familiilor întemeietoare (cimitirul Văduveștilor din satul Cîrstănești — Vîlcea). Sistemul de atribuire a numelui spiței de neam a fost *același* pentru delimitarea teritorială și onomastică a cimitirului, a vetrei și a moșiei satului.

Apariția mai multor cimitire active într-un singur sat poate avea și alte determinări : diferențierea soială și economică a locuitorilor (moș-

[33] S. Fl. Marian, *Obiceiuri la înmormintare*, București, 1892, p. 344.

neni/clăcaşi, bogaţi/săraci, naţionalitatea, cultul etc. Un caz aparte îl reprezintă *cimitirele ciumaţilor*, care dublau cimitirele sătești obişnuite. Epidemia, care a făcut ravagii în perioada medie şi ultimă a feudalismului, se considera un pericol potenţial şi pentru generaţiile ascendente din cimitire [34]. Din acest motiv, ciumaţilor li se amenajau locuri de înmormîntare şi cimitire separate (cimitirul ciumaţilor din zona Pleter-Fundulea, Groapa lui Morminte din cartierul Drăceşti — Cîmpulung-Muscel şi altele).

Asemănător caselor părăsite sau rămase fără moştenitori, poporul a atribuit diferite semnificaţii magice locurilor care au funţionat altădată ca cimitire. Numărul cimitirelor părăsite este impresionant. Locul lor este atestat uneori de toponimie (La Morminţi, Cimitirul Vechi etc.), alteori de urmele vegetaţiei sempervirescente — brad, merişor — ce se planta obişnuit în cimitirele româneşti[35].

Cimitirul este considerat drept cel mai indicat loc din vatra şi moşia satului pentru comunicare între vii şi morţi. Acolo, în faţa stîlpului imaginat ax de legătură între lumi diferite, în momente şi zile hotărîte ale anului se purta un dialog simbolic între vii şi morţi[36]. Acolo era însă şi pericolul călcării hotarului de către morţi sub forma unor forţe malefice[37]. Disputa teritorială se rezolva în cimitir, la mormîntul identificat, prin diferite practici magice[38]. În Oltenia şi Muntenia rudele mortului, presupus a depăşi limitele cimitirului, „dregeau" sau „hotărniceau" mormîntul de jur împrejur cu fuse de tors, într-un chip asemănător pietrelor şi semnelor de hotar dintre sate[39]. Alteori mormîntul se înconjura cu cîlţi, cărora li se dădea apoi foc. Substrat magic legat de cultul focului şi soarelui avea — subliniem — şi obiceiul de a pune cenuşă la baza pietrelor de hotar. Depăşirea hotarului atrăgea după sine blestemul cu focul, considerat drept cea mai mare urgie ce se abătea pe capul cuiva. De consolidarea hotarului dintre vii şi morţi se preocupa întreaga obşte, dar mai ales familia mortului, asupra căreia pericolul plana mai mult şi care risca să se facă vinovată de a nu fi săvîrşit, în momentul înmormîntării, toate practicile rituale de separare.

Majoritatea practicilor rituale menite să readucă echilibrul rupt de moartea unui membru al familiei şi să dezlege raporturile de rudenie statornicite în timpul vieţii se desfăşoară în cimitir, în momentul înmormîntării. Copilul rămas orfan îşi alege peste groapă o mamă sau un tată[40], persoana văduvă care se recăsătoreşte efectuează la mormîntul soţului, înainte

---

[34] Numărul cimitirelor de ciumaţi este mai mic în zona de munte şi dealuri înalte şi mai mare în zona de cîmpie şi podişuri joase.

[35] Cimitirul Vechi din satul Cîndeştii din Vale—Dîmboviţa.

[36] Practica aceasta este cunoscută în popor sub diferite denumiri: a cînta, a striga sau a jeli mortul.

[37] Moroi, strigoi.

[38] Practicile de identificare puteau cuprinde: semănatul seminţelor de mei în jurul stîlpului funerar (Dîlbociţa—Mehedinţi), săritul mormintelor călare pe un cal negru (Peşteana—Gorj) etc.

[39] Moşneni—Teleorman, Izvoru—Argeş etc.

[40] Inf. Elena Petrescu, 87 de ani, Bărăşti—Hunedoara, anchetă efectuată în anul 1976.

de cununie, ritualuri consacrate. *Legarea* rudeniei de sînge sau convenționale cu altă persoană în viață solicită mai întîi *dezlegarea* de cel mort[41].

III. Ritul și ritualul de înmormîntare sînt criterii esențiale pentru determinarea profilului etnic al unei populații, pentru dovedirea permanenței și continuității sale. Obiceiurile de înmormîntare au mare stabilitate în timp, fiind supuse unor transformări extrem de lente. Mai mult decît obiceiurile de naștere și nuntă, obiceiurile de înmormîntare ne introduc într-o lume conceptuală și simbolică nebănuită. Alegerea și amenajarea locului de înmormîntare constituie numai un exemplu.

Aparenta *dezordine* a amplasării gospodăriilor în vatra satelor și a mormintelor în cimitire a fost *ordinea* firească de altădată. Tehnicile agrimensurale de împărțire a pămîntului în vatra, moșia și cimitirul satului reprezentau o proiecție teritorială a relațiilor familiale. Descendența patriliniară și reședința patrilocală în căsătorie au rămas aceleași criterii de organizare a teritoriului, inclusiv a cimitirelor, din epoca preromană pînă astăzi. Locuinței, simbol al sedentarismului, i-au corespuns locuri și drepturi precise în moșia și cimitirul sătesc.

Cimitirul rural contemporan conservă trei stadii istorice de grupare a mormintelor : *cimitirele familiale* din curțile și grădinile gospodăriilor, *cimitirele spițelor de neam* și *cimitirele sătești* împărțite, de asemenea, pe familii și spițe de neam, în funcție de gradul de rudenie și descendența patriliniară.

Cimitirul, vatră a moșilor și strămoșilor, a generat sensul primar al expresiei *vatră strămoșească*, în alcătuirea căreia intră două cuvinte de obîrșie cert *preromană*. Populația satelor românești răvășită de cotropitori, de incendii și molime s-a regrupat, după trecerea urgiei, în jurul necropolelor, mai precis în jurul moșilor și strămoșilor.

PERMANENCES HISTORIQUES DANS LE PAYSAGE RURAL CONTEMPORAIN

RÉSUMÉ

Dans la mentalité populaire archaïque l'espace habitable nous apparaît divisé en deux complexes territoriaux différents : d'un côté, le berceau du village — monde des vivants —, de l'autre, le cimetière — monde des trépassés. Jusqu'au début du XX^e siècle, le système d'arpentage pour la répartition du territoire, le village autant que le cimetière, n'a été que le reflet fidèle des relations de famille, transposées sur le terrain. La filiation, ainsi que l'option pour la résidance suivant la ligne paternelle, ont constitué, depuis l'époque préromaine jusqu'à nos jours,

[41] Inf. Ioana N. Ion, 79 de ani, Olari — Gorj : „Moare un frate al dumitale. Și dacă ești într-o zi și într-o lună născut cu el, rupi craca de măr cu altul care are mamă și tată. Altfel nu o rupi. Zice așa :
— Te lepezi de frate ?
— Mă lepăd de frate !
— Te faci frate cu mine pînă la moarte ?
— Mă fac frate cu tine pînă la moarte !
După ce se zice de trei ori se rupe craca. Se ia cracă cu doi lăstari. Se zice că s-au făcut frați pînă la moarte. Și sînt frați pentru că s-au lepădat de frate. Se ajută ca frații adevărați. Nu se pot căsători cu surorile". Informația a fost culeasă de autor în anul 1972.

les principaux critères d'organisation territoriale de ces deux mondes — chaque demeure du village ayant son pendant au lieu de sépulture, droits hiérarchisés tout y étant respecté comme au village.

Le cimetière rurale contemporain conserve des éléments spécifiques de trois étapes historiques différentes, pouvant être identifiées selon l'emplacement des tombeaux : les *cimetières de famille*, situés dans l'enceinte des fermes mêmes ; les *cimetières des familles d'une même souche* et, en fin de compte, les *cimetières de village* proprement dits, divisés à leur tour par familles et branches apparentées, d'après le degré de parenté et la descendance patrilinéaire. Le souvenir de l'ensevelissement des morts *sous le logis même*, ou bien en quelqu'autre endroit du domaine (pratique généralisée en Roumanie au début de l'époque néolithique), persiste encore dans certains rites funéraires. En vertu de la tradition, les gens exécutent lors de ces cérémonies, des rites dont ils ne connaissent plus le sens initial. Les phases de l'évolution du cimetière roumain peuvent être reconstituées à l'aide d'un riche matériel ethnographique symbolique : l'existence des cénotaphes hors les limites des cimetières — devant la porte du logis, ou bien sur l'emplacement de l'ancienne ferme des ancêtres du défunt, ou encore dans d'autres endroits particuliers du village —, la conservation de différents symboles funéraires dans la demeure, la pratique des rites qui précédent et de ceux qui suivent l'enterrement, etc.

C'est le cimetière, berceau ancestral, qui a donné le sens primordial à l'expression roumaine intraductible : *vatră strămoşească* (foyer ancestral) — deux mots d'origine *préromaine* indubitable.

ELEMENTE DE MORFOLOGIE A MĂȘTILOR POPULARE

MARIA CONSTANTIN și IRINA CAJAL-MARIN

În istoria culturii și civilizației populare, măștile se disting ca un fenomen de mare varietate și vitalitate artistică, concurînd la definirea complexă a aspectelor specifice vieții materiale și spirituale ale unor colectivități tradiționale.

Cu o largă răspîndire la multe popoare aflate pe diferite trepte de dezvoltare istorică, măștile — elemente de cultură remarcabile — au reținut atenția cercetătorilor, care le-au tratat din cele mai diverse unghiuri de vedere : arheologic, etnografic, folcloric, sociologic sau filozofic, considerîndu-le un prețios document cu valoare istorică sau etnografică[1].

Desfășurîndu-se în genere pe un fond comun de credințe ancestrale, travestirea și mascarea constituie un fenomen complex cu caracter general uman. Concentrînd în ele experiența de viață a numeroase generații, măștile și-au perpetuat existența și uneori chiar și funcțiile pînă în contemporaneitate, cu o frecvență considerabilă, fiind adînc înrădăcinate în structura anumitor obiceiuri și datini legate de riturile străvechi ale fertilității, precum și de momentele esențiale ale vieții — naștere, nuntă, moarte.

Persistența lor pînă în zilele noastre, atît în manifestările populațiilor rămase încă în stadiul primitiv, cît și în ale acelora cu civilizații foarte înaintate (ca reminiscențe ale unor obiceiuri ancestrale), demonstrează în egală măsură și vechimea instituției măștilor, și vitalitatea obiceiurilor și datinilor tradiționale în cadrul cărora apar.

Nu stă în intenția noastră ca în cele ce urmează să întreprindem o incursiune în evoluția istorică a măștilor. Ca atare, nu ne vom ocupa de geneza și evoluția măștilor și nici de funcționalitatea și semnificațiile pe care le-au avut de-a lungul timpului, cu atît mai mult cu cît cercetarea exhaustivă a măștilor nu se poate realiza în cadrul unui singur articol.

---

[1] J. L. Bedouin, *Les masques*, Paris, P.U.F., 1961 ; J. Laude, *Les arts de l'Afrique noire*, [f. l.] 1966 ; C.I. Gulian, *Originile umanismului și ale culturii*, București, Editura Academiei, 1967 ; N. Jula, V. Mănăstireanu, *Tradiții și obiceiuri românești*, București, Editura pentru literatură, 1968 ; Christo Vakarelski, *Jeux et coutumes théâtrales chez les Bulgares*, în „Ethnologia slavica", tom. I (1969), nr. 1 ; R. Vulcănescu, *Măștile populare*, București, Editura științifică, 1970 ; Eugen Schileru, *Preludii critice*, București, Editura Meridiane, 1975.

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 2, p. 199–211, București, 1977.

Din aceste considerente, în studiul de faţă ne vom opri asupra unui aspect mai puţin analizat în literatura de specialitate, şi anume asupra aspectelor artistice ale măştilor şi a încadrării lor în complexul plasticii populare. Fără să pretindem că vom putea epuiza cu această ocazie tema propusă, vom încerca totuşi să evidenţiem în mod particular acest fenomen, care, în genere, a fost atins numai tangenţial, neconstituind — cel puţin după materialele ce ne sînt cunoscute — obiectivul central în examinarea măştilor.

Bibliografia care stă la baza studiului nu se limitează doar la teritoriul românesc, ci cuprinde — cum este şi firesc pentru o asemenea problematică — diverse regiuni ale lumii. Deci, pentru a avea o viziune plastică cît mai cuprinzătoare, vom face, de la caz la caz, după necesităţi, şi unele referiri, unele exemplificări cu materiale din zone mai apropiate sau mai depărtate de ţara noastră.

Examinarea măştilor din punctul de vedere al valorilor plastice ridică o serie de dificultăţi:

a) Măştile constituie creaţii specifice, cu particularităţi de realizare plastică diferită nu numai de la un popor la altul, ci chiar de la un grup la altul sau de la creator la creator.

b) Ca în considerarea oricărui fenomen artistic, şi în cadrul măştilor există o posibilă deosebire între sensul atribuit măştii (deci şi valorii ei plastice) de către populaţiile care le creează şi le folosesc, şi sensul dat de cercetători, critici de artă, artişti, toţi aceştia din afara colectivităţii respective.

c) De asemenea, absenţa unor criterii consacrate clarificării noţiunii de valoare plastică a măştilor conduce — cel puţin în etapa actuală a posibilităţilor de cercetare a domeniului — la o destul de mare diversitate de opinii.

Astfel, studierea măştilor populare deschide un orizont pentru tratarea unei problematici vaste, în cadrul căreia procedeele de deghizare ocupă un loc important; concepem analiza acestor procedee în strînsă conexiune cu celelalte elemente care concură la crearea ambianţei, a cadrului formal necesar. Aceste procedee diferă de la o civilizaţie la alta în funcţie de:

1) nivelul său de dezvoltare istorică; 2) condiţiile socio-culturale specifice; 3) raporturile sale cu mediul geografic înconjurător; 4) concepţia sa artistică asupra lumii; sintetizînd o experienţă de viaţă care va grava fără îndoială şi asupra tradiţiilor vieţii spirituale, manifestîndu-se de-a lungul timpului în forme caracteristice, corespunzătoare. Aşadar, procedeele de deghizare nu pot fi aplicate şi înţelese decît prin raportarea lor la acel întreg complex de factori care le-a generat funcţionalitatea şi care le-a favorizat persistenţa pînă în zilele noastre. Or, atît tradiţional cît şi în contemporaneitate, acolo unde se mai practică mascarea feţii sau a capului, aceasta constituie numai o parte din multitudinea procedeelor de deghizare şi în consecinţă a analiza numai masca ca element independent, aşa cum apare ea de cele mai multe ori în colecţii sau muzee, ar însemna să rămînem cu o imagine incompletă asupra funcţiilor sale în cadrul ritualurilor.

Aşadar, masca constituie elementul cel mai important, dar nu singurul şi pentru a-l deslusi şi a-i înţelege sensurile şi semnificaţiile multiple

trebuie să-l percepem într-o continuă corelare cu restul elementelor din întregul ansamblu de mascare, nemaivorbind și de faptul că masca mai era completată și cu o serie de accesorii decorative, niciodată gratuite, adăugate dimpotrivă, întotdeauna, cu o semnificație simbolică, răspunzînd unor funcții spirituale precise. Împreună deci cu constumul purtat de personajul care dansează, cîntă, recită, masca continuă să creeze și astăzi ambianța necesară ceremoniei pentru care este destinată. A separa deci masca de componentele sale auxiliare, a o considera imobilă, rigidă, înseamnă a o sărăci, a nu-i înțelege funcțiile complexe. Multă vreme, măștile au fost privite ca simple „curiozități" și nu ca opere de artă cărora fiecare colectivitate le-a consacrat ceva din geniul său inventiv și creator. Or, cum astăzi este bine știut că, în civilizațiile primare, expresia plastică nu era considerată ca un scop în sine, ci dimpotrivă, mijlocul de comunicare cu forțele supranaturale, putem spune că ele au fost și opere de artă, și mijloace de comunicare ale geniului inventiv și creator specific fiecărei colectivități în parte.

Se poate considera prin urmare că, în asemenea colectivități în care grupul uman nu avea neapărat o conștiință mărturisită a esteticului și a cărui producție nu urmărea, în primul rînd, finalitatea estetică, s-au creat obiecte care erau utilizate în vederea satisfacerii unor nevoi de natură practică, răspunzînd unor necesități concrete, imediate, ale colectivității respective. Așadar, cu toate că respectau și relații social-economice, ele aveau ca funcție esențială pe aceea practică, socială, determinată de interesele membrilor comunității. Măștile, neconstituind imagini analoage cu cele din mediul înconjurător, se grupează în „simboluri", „semne" ale obiectelor, în „modele" pe care creatorii lor le consideră indispensabile desfășurării ceremonialului magic sau religios. Cu timpul, însă, au început să atragă atenția și să fie prețuite pentru însuși aspectul lor și deci nu, în primul rînd, pentru valoarea simbolică pe care ar reprezenta-o, cu toate că și aspectul artistic este generat de aceeași concepție — în cazul acesta de concepția cosmogonică a fecundității, a triumfului vieții asupra morții.

În acest mod de a judeca trebuie lăsat, însă, locul cuvenit deosebirilor, de care am mai pomenit, dintre concepția creatorilor și accepția dată în genere, de noi, acestei manifestări de artă populară, tocmai pentru că sentimentele trezite prin valoarea artistică a măștilor sînt în primul rînd de natură estetică, ceea ce permite deducția că rezultatele cu caracter simbolic, urmărite de creator, conduc la emoția cu caracter estetic, aspectul artistic primînd asupra „funcționalității" de simbol a măștilor.

Pornind de la această constatare, putem spune că intervenția caracterului ambiguu propriu oricărei opere de artă asigură, și în creația de măști populare, o independență artistică, epocii romantice și discipolilor săi revenindu-le meritul de a fi reliefat valențele artistice ale acestor obiecte, dezvăluindu-le imensa bogăție și relevînd, în același timp, valoarea lor semnificativă pentru spiritualitatea unui popor. Prin intermediul romantismului, producția artistică a civilizațiilor multimilenare ale Asiei, Africii și Americii precolumbiene a fost introdusă în circuitul culturii universale.

Astăzi, aceste opere sînt omologate — așa cum pe bună dreptate sublinia criticul de artă Eugen Schileru —," printr-o proiecție conformă men-

talităţii noastre, ca artistice"[2]. Ele sînt considerate ca forme de artă activă şi dinamică, expresia valorilor estetice proprii civilizaţiilor pe care le reprezintă.

Dar, care sînt, de fapt, elementele ce conferă măştilor valoare artistică şi cum s-a ajuns încă din civilizaţiile aşa-zise primitive la o adevărată artă a deghizării, de o mare complexitate şi de un înalt rafinament estetic?

Pentru a surprinde şi defini valoarea plastică a măştilor, formulăm cîteva criterii, fără a avea pretenţia de a le fi epuizat :

A) Plastica măştii în raport cu felul ei :

1) cele care îmbracă corpul purtătorului ;

2) cele care acoperă capul ;

3) cele care acoperă doar faţa.

Ne interesează pentru tema urmărită în special măştile-costume.

B) Plastica măştii văzută în raportul dintre funcţionalitatea măştii (scopul în care se utiliza) şi expresia ce i se cerea acesteia.

C) Plastica măştii văzută în raport cu atitudinea colectivităţii sociale faţă de ceea ce reprezenta masca.

D) Talentul creatorului de măşti.

E) Valoarea plastică a măştii în funcţie de materialele folosite.

F) Cromatica măştii şi rolul ei în realizarea operei artistice.

A) O valoare artistică deosebită o au măştile-costume.

Pentru a nu fi recunoscut, dansatorul era obligat să ia unele măsuri de precauţie, mijloacele la care recurgea fiind de o mare bogăţie şi diversitate, variind de la o civilizaţie la alta.

În compoziţia măştii-costum, un rol important îl avea costumul, ansamblu cu dublă funcţie rituală şi ornamentală, aici vădindu-se fantezia şi spiritul de inventivitate, personalitatea artistică a creatorilor. Îmbrăcămintea integrată măştii (cînd ea acoperea în întregime pe purtătorul ei) sau subordonată acesteia (cînd ea drapa doar o parte a corpului, masca rămînînd un element independent), obţinută prin combinarea celor mai neaşteptate materiale şi culori, era de o varietate şi de un cromantism rar întîlnit, conferind măştii individualitate artistică, făcînd din ea o autentică creaţie de artă.

În structura morfologică a costumului, ca şi în compoziţia sa decorativă interveneau diverse modificări, în funcţie de genul de deghizare folosit.

Întoarcerea costumului pe dos, încărcarea excesivă cu elemente decorative brodate sau aplicate pe costum, asocierea de piese disparate care compuneau diferite ansambluri vestimentare, folosirea unor piese uzate (frecvente în alaiul caprei din Moldova) sau improvizarea unor costume din diferite materiale (în jocul cucilor din Brăneşti — Ilfov şi al caprei din Tîrgu Neamţ) sînt doar cîteva din procedeele de travestire utilizate în jocurile cu măşti[3].

În construcţia acestor măşti-costume se vădesc fantezia creatoare, talentul meşterilor populari.

Impresia artistică a măştilor-costume, îndeosebi a celor zoomorfe, este amplificată în timpul jocului, atunci cînd toate accesoriile decorative

---

[2] Eugen Schileru, *op. cit.*, p. 152.

[3] Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 94—96.

Fig. 1, 2, 3. — Măşti chinezeşti.

antrenate în mişcări viguroase conferă o mobilitate aparte animalului reprezentat. Jucătorul vădeşte o adevărată artă în timpul jocului, în imitarea mersului şi mişcărilor caracteristice ale animalului respectiv.

Masca-costum este de o mare varietate, diferenţiindu-se în funcţie de zona etnografică în care este creată. Materialele care servesc la împodobirea purtătorului măştii şi cele care îmbracă coarnele, ochii, urechile, nările şi gura animalului respectiv sînt de o mare diversitate, care ţine nu numai de fantezia şi originalitatea creatoare a purtătorilor, dar şi de practicile şi datinile locului. În foarte multe din regiunile în care, în cadrul unor datini şi obiceiuri străvechi, se folosesc măştile-costume zoomorfe, se observă pretutindeni acelaşi interes, aceeaşi preocupare de împodobire cît mai deosebită şi sugestivă atît a măştii propriu-zise, cît şi a învelişului care-l acoperă pe purtător.

Şi, dacă modul de construcţie al măştii-costum este în general acelaşi, în schimb materialele care compun masca, accesoriile decorative, modul în care sînt combinate diferă de la o zonă etnografică la alta, ceea ce face ca şi plastica măştii respective, expresia ei mimică să fie întotdeauna alta.

Pînza simplă — de care sînt prinse fîşii de hîrtie multicoloră, încreţită, paie, spice de stuf sau lăicer şi velinţe colorate — ornamentată cu numeroase elemente şi accesorii (năframe, panglici, bete, mărgele, hurmuzuri, beteală, flori, oglinzi, zurgălăi etc.), ca şi modul cu totul original în care sînt asociate aceste materiale, conferă măştii individualitatea artistică a purtării şi interpretării jocului, făcînd din ea o creaţie de artă.

Pe de altă parte, ritmul obsedant, trepidant, al bătăilor de tobe, al fluierelor stridente, al pocnetelor de harapnic, al strigătelor şi al tălăngilor de toate dimensiunile, ce caracterizează astăzi spectacolele populare din Moldova, sporesc tensiunea, excitaţia nervoasă, împingînd-o spre paroxism.

Această lume, plină de pitoresc, culoare şi neprevăzut, care mai păstrează reminiscenţele unui trecut stins în înţelesul său de odinioară, fascinează prin diversitatea senzaţiilor şi solicitărilor, prin virtuţile sale plastice, sonore, conflictuale (dramatice).

B) Indiferent de funcţia ei rituală, funerară sau de spectacol, masca era un instrument de extaz. Purtătorul ei înceta să mai fie el însuşi, devenea „altul", fiind proiectat dincolo de identitatea sa personală, temporară. Masca căpăta o anumită expresie mimică, în funcţie de scopul în care era utilizată, codul expresiilor afective variind de la o etnie la alta şi chiar în cadrul aceluiaşi popor. Masca nu avea niciodată o plastică întîmplătoare, ci expresia ei corespundea întotdeauna unor imperative sociale, unei gîndiri a colectivităţii care o accepta şi folosea.

Exprimînd sentimente ca : spaimă faţă de spiritele potrivnice, bucurie sau speranţă, măştile ne comunică un mesaj uman de o nebănuită profunzime. În civilizaţiile arhaice, morfologia măştilor care produceau teroare era extrem de variată, principala sursă de inspiraţie fiind miturile morţii. Dar această temă nu era neapărat legată de aspectul hidos, respingător sau teribil pe care îl putea reprezenta masca. Ceea ce făcea redutabilă masca de război, de exemplu, era însuşi faptul că se considera că ea incarna un spirit supranatural, iar războinicul — cu ajutorul ei — căpăta forţe supraomeneşti. Folosirea unor asemenea măşti era frecventă în

Africa şi în Melanezia. În Tibet, măştile reprezentau de exemplu fiinţe demonice pe care sufletul le întîlnea după moarte. Cei care asistau la dansurile rituale învingeau astfel teama de moarte.

Alteori, măştile erau geometrice, abstracte, exprimînd îndepărtatul, neomenescul, transcendentalul. Indiferent care era tipul ei, masca reprezenta fiinţe care nu aparţineau lumii de fiecare zi.

Dacă la măştile care aparţin civilizaţiilor arhaice frapează sensul grav, primordial, în perioada Renaşterii masca a reţinut doar valoarea mimică şi aspectul grotesc, care vor ajunge la paroxism în măştile de carnaval. Cele două aspecte, comic şi grotesc, s-au perpetuat pînă în zilele noastre în cadrul spectacolelor cu măşti la popoarele din întreg spaţiul carpato-balcanic.

Aşadar, orice mască care posedă o valoare artistică fascinează în primul rînd prin expresia ei mimică. În fiecare mască noi regăsim un „model" care se caracterizează prin respectarea anumitor proporţii proprii fiecărei civilizaţii.

Măştile reuşesc să trezească interesul nu atît prin prezenţa exotismului, ci, mai ales, prin expresivitatea plastică, vitalitatea şi dinamicitatea pe care ele o degajă, prin armonia echilibrată a elementelor lor constitutive — costum, podoabe, dans, muzică, text — care le pun în valoare.

C) Jocurile populare cu măşti au devenit cu timpul o adevărată artă, care se manifestă în capacitatea „actorului" de a incarna personaje aparţinînd unor clase sociale diferite, cu profesii diferite şi cu origine etnică diferită, în măiestria deghizării (măşti şi costume), în abilitatea şi virtuozitatea interpretării jocului.

Evoluţia măştilor şi-a pus amprenta şi asupra viziunii estetice populare. De la figurarea fantastică caracteristică măştilor primitive s-a trecut în orînduirea feudală la figurarea cu mai marcată înclinaţie către grotesc, pentru ca în zilele noastre să se ajungă la cea realistă, caricaturală, noile creaţii încorporînd astfel noile valori artistice, expresie a modului de gîndire şi viaţă a creatorului popular contemporan, al căror scop artistic este atins printr-o multitudine de procedee plastice.

Colectivitatea sătească a recurs la mijloace artistice ingenioase pentru a reflecta plastic lumea satului, evenimentele săteşti sau unele moravuri populare. Pe de altă parte, şi defectele unor personaje reale din cadrul comunităţii tradiţionale sînt satirizate tot cu ajutorul fizionomiei măştilor caricaturale. O întreagă psihologie şi etică colectivă stau la baza creării acestor măşti.

Toate măştile personaje negative fac parte din grupul „urîţilor", deoarece ele scot în evidenţă tot ceea ce este dizgraţios, ostentativ, agresiv în făptura omenească. La antipod stau măştile personaje pozitive, care alcătuiesc ceata „frumoşilor", întrucît ele accentuează ceea ce este plăcut şi atrăgător în om. Nu oricare membru al comunităţii săteşti poate face parte din grupul „frumoşilor". Şi de această dată, colectivitatea îşi spune cuvîntul, cel care are intenţia de a se „face frumos" trebuind să fie acceptat de către aceasta, să corespundă unor norme etice stabilite, să întrunească calităţi fizice şi morale deosebite. De unde, apariţia fenomenului social complex al întrepătrunderii dintre viaţă şi ficţiune. Spectacolul cu măşti este de fapt o redare deosebit de fidelă a vieţii, imediat palpabile, moment de origine de fapt a ceea ce a devenit, fie ulterior, fie chiar în paralel, teatrul

cult. Nu este în intenţia studiului de faţă amănunţirea calităţilor *spectacolului* cu măşti populare, dar ţinem să subliniem tendinţa către finalizare în compunerea corelată a măştilor folosite în aceste spectacole. Aceasta, pentru a atrage atenţia asupra faptului că o mască populară, spre deosebire de măştile teatrului cult, poate constitui spectacol şi de sine stătător şi în relaţia ce decurge din orice dialog teatral, măştile populare prin expresia lor mimică reuşind să sublinieze pînă la grotesc tarele caracterologice şi temperamentale ale personajelor.

În paralel cu aceste precizări cu caracter mai mult noţional, trebuie ţinut seamă de faptul că, pe plan practic, ca metodă de realizare, în fizionomia măştii populare intră, aşadar, toate elementele plastice care-i pot amplifica valoarea decorativă şi cromatică.

Fig. 4, 5, — Mască de babă.

Sub raport plastic, măştile de „urîţi" sînt alcătuite din cîrpe, bucăţi de blană şi de piele murdare, din înnădituri de piele cu postav colorat etc., pe cînd cele de „frumoşi" sînt confecţionate din materiale de o mare preţiozitate şi rafinament. Dintre măştile de „urîţi", o valoare artistică deosebită o are — spre a da doar un singur exemplu — masca de drac, de mare varietate stilistică, unde schimbările produse în proporţii, combinarea diverselor materiale şi cromatica lor concură la crearea unor expresii mimice diferite în opera creatorului popular. Exemplul cel mai elocvent îl oferă forţa de plăsmuire a meşterului Pavel Terţiu din Nereju — Vrancea, care reuşeşte să redea măştii de fiecare dată o altă expresie mimică, chiar atunci cînd este vorba de acelaşi fel de mască. Folosind materiale ce-i stau la îndemînă : un smoc de păr, boabe de fasole, resturi de blană şi piele şi o cromatică adecvată, meşterul creează o galerie de figuri, în ace-

Fig. 6, 7, 8. — Măști de moș.

laşi timp tradiţionale şi actualizate într-un spirit moralist, de un farmec şi un pitoresc deosebit, încărcate cu funcţii satirice.

În acest fel, resurse morale şi materiale concură la o sinteză a problematicii sociale şi tradiţionale locale, devenind mijloc de comunicare între membrii colectivităţii respective.

D) În civilizaţiile arhaice, procesul de confecţionare al măştilor — începînd de la pregătirea materialelor, prepararea coloranţilor, pînă la modelarea, decorarea şi finisarea lor — , al accesoriilor, al costumului de rigoare adecvat acestora, precum şi modul de a-l îmbrăca, maniera de a dansa sub acest deghizament, vorbirea, gesturile, paşii dansului erau rezervate doar „iniţiaţilor". În confecţionarea măştilor, ei se supuneau unor reguli foarte stricte, unor canoane, pentru că — aşa cum remarca sociologul Roger Bastide — exista o codare fixată de comunitate, care avea la bază „standarde", „stasuri" şi nu generalizări ale experienţei individuale ale artistului[4].

Cu cît o mască era mai sacră. cu atît mai complexe erau procedeele de fabricaţie, ca şi ritualurile care determinau fazele şi prescriau modelele.

Măştile erau fie opera membrilor societăţilor secrete, specializate în realizarea lor, fie proprietatea unei familii în cadrul căreia ele se transmiteau ereditar. Astfel, la indieni din Columbia Britanică, masca nu constituia proprietatea şi semnul distinctiv al unei categorii sociale, ci proprietatea exclusivă şi emblema unei familii.

În civilizaţiile arhaice, prin urmare, nu ne aflăm în faţa unor creaţii individuale, ci în faţa unor opere colective care răspundeau unor nevoi reale ale colectivităţii.

Exista de fapt o specializare în confecţionarea măştilor. Cei care creau măştile trebuiau să se supună şi să respecte foarte riguros tiparele tradiţionale ale comunităţii din care făceau parte, dar în acelaşi timp trebuiau să fie îndemînatici, pricepuţi, să posede inventivitate, simţul culorii şi abilitate în folosirea măştilor, pentru că aşa cum sublinia J. Bedouin: „Să sculptezi o mască sau să o împleteşti, să-i confecţionezi costumul, să-l îmbraci şi să dansezi, sub această deghizare — toate acestea ţin în lumea primitivă de reguli foarte stricte, dar cer în aceeaşi măsură respectarea modelelor şi inspiraţie personală"[5].

Prin urmare, este vorba de transmiterea unui meşteşug ca atare din generaţie în generaţie, menţinîndu-se pînă în zilele noastre anumite unelte şi tehnici de confecţionare a măştilor.

Persistenţa pînă astăzi a jocurilor cu măşti, vitalitatea şi forţa cu care sînt înrădăcinate în cadrul diferitelor obiceiuri denotă un progres continuu în procesul vital al creaţiei, o înnoire perpetuă a formelor, o filozofie despre viaţă, pe care omul a transmis-o de-a lungul veacurilor prin eforturile sale creatoare în formule, în tipare plastice inedite. Această conservare a instituţiei măştilor populare pînă în contemporaneitate se întemeiază pe elemente viabile, care trăiesc, se îmbogăţesc şi se diversifică. Artistul popular care realizează astăzi o deghizare conştientă a ştiut să selecteze tot ceea ce este pozitiv şi valoros din creaţia tradiţională, autentică.

---

[4] Cf. Eugen Schileru, *op. cit.*, p. 153.
[5] L.J. Bedouin, *op. cit.*, p. 23.

Confecţionarea măştii revine astăzi meşterilor populari, specializaţi, care au dobîndit o mare faimă în executarea lor, supunîndu-se însă într-o anumită măsură „modelelor" şi practicilor tradiţionale. De o mare faimă se bucură creatori ca Lazăr Jîiu din Topeşti-Bîrseşti, Pavel Terţiu din Nereju—Vrancea, Nicolae Popa din Tîrpeşti (jud. Neamţ), Coroi Mereuţă din Năruja—Vrancea.

Spre deosebire însă de creatorii din civilizaţiile arhaice, care se bucurau de o libertate restrînsă, meşterul din zilele noastre, prin capacitatea sa de asimilare, selectează anumite elemente din fondul tradiţional şi cu un remarcabil simţ al dozajului, al alternanţelor şi al contrastelor, creează opere ale căror raporturi, ritmuri şi tonalităţi cromatice ţin de personalitatea, fantezia şi spiritul său de inventivitate. Aceste creaţii au pătruns adînc în conştiinţa artistică a contemporaneităţii, fiind expresia triumfului, a biruinţei şi a încrederii în ziua de mîine, expresia robusteţii spirituale a poporului român.

E) O analiză a modului de confecţionare a măştilor ne duce la constatarea că nu există procedee identice de fabricaţie la popoarele care utilizează măştile. Tehnicile de confecţionare, materialele întrebuinţate, cromatica folosită, ca şi modul purtării lor în cadrul diverselor ceremonii diferă de la o etnie la alta, supunîndu-se întotdeauna unor tipare tradiţionale.

Nu trebuie omis faptul că multe popoare aşa-zise primitive credeau că în toate obiectele însufleţite şi neînsufleţite există o putere sau o esenţă, care nu era decît un fragment al forţei universale, atotcuprinzătoare. De aici şi credinţa că materialele din care era făcută masca aveau o energie înnăscută şi că instrumentele folosite de artist aveau şi ele o energie comparabilă.

Evoluţia măştilor populare româneşti şi-a pus amprenta şi asupra materialelor care servesc la construcţia măştilor şi la confecţionarea costumelor, materiale care au devenit în zilele noastre foarte variate şi eterogene. Varietatea plastică a măştilor populare este asigurată şi de materialele întrebuinţate. Alături de materiale ca : lemn, scoici, coji de copac, aur, argint, bronz, cupru, teracotă, miez de trestie, pănuşă de porumb, seminţe, păr, pene, paie, piele, blană, lut ars, folosite în timpurile îndepărtate, creatorii populari de astăzi întrebuinţează altele noi, ca : sfoară, hîrtie şi carton colorat, ziare, file din reviste ilustrate, capace de la sticle de bere, dopuri de plastic, bucăţi de oglindă, nylon, celofan, staniol, smoală, panglici, nasturi, şiraguri de mărgele, clopoţei, ciucuri etc. Noile colaje obţinute din asemenea materiale demonstrează odată mai mult existenţa unei fantezii populare neistovite, plină de un umor viguros.

F) Gama coloristică de o mare diversitate şi rafinament mergea de la utilizarea unei singure culori pînă la folosirea unei bogate policromii de trei sau mai multe culori aprinse. Culorile aveau un dublu rol, acela de efect decorativ, dar şi de simbol. Cînd se alăturau mai multe pete de culoare, acestea erau contrastate într-un anume fel, după anumite reguli, încît să nu supere ochiul şi să fie în perfectă armonie. Culorile frecvent întrebuinţate erau roşul, albul şi negrul. Dintre acestea, culoarea roşie a avut o o largă utilizare, fiind considerată a deţine puteri magice. Roşul era considerat culoarea vieţii, avînd puterea de a imprima frica în rîndul duşmanilor.

Evoluţia pe care a cunoscut-o masca populară românească de-a lungul timpului şi-a pus amprenta şi asupra gamei cromatice, paleta coloristică îmbogăţindu-se mult în vremea din urmă (culorile naturale, albul, diversele griuri şi maroniuri sînt foarte des utilizate în zilele noastre).

CONCLUZII

Măştile sînt mărturia unei arte populare pline de forţă şi vigoare, de mare autenticitate, materializînd întregul rafinament al acestei arte. Printr-un limbaj propriu, diferit de la o etnie la alta, măştile conservate în colecţiile muzeale reînvie o lume de demult, dar a cărei trăsături pozitive, valenţe etice şi estetice au fost preluate, receptate şi valorificate în spectacolele populare cu măşti din zilele noastre.

Toate componentele măştii — de la materiale şi pînă la motivele decorative şi cromatice, folosite într-o desăvîrşită concordanţă simbolic-artistică — evidenţiază pregnant existenţa unui simţ al proporţiilor, al frumosului, filtrat de generaţii întregi ale unor colectivităţi tradiţionale. Aşa cum sublinia Jean Laude : „Le masque n'est pas un homme, mais un esprit, modèle immuable et exemplaire que le temps ne peut atteindre et où l'individu ne peut pas se glisser [...] Un masque, et aussi une statue africaine apparaissent comme une combinaison de signes qui recréent une réalité à l'aide d'un vocabulaire stable dont les éléments ne sont pas imités du réel mais détiennent un sens particulier, intellectuel"[6].

În zilele noastre s-au produs mutaţii esenţiale în ceea ce priveşte funcţionalitatea măştilor, procesul de trecere de la faza sacră la cea profană fiind încheiat. Prin această desacralizare, semnificaţia lor rămîne pur artistică.

Golită de conţinutul simbolic, arhaic, masca s-a transformat în ceremoniile actuale primind efecte decorative şi de policromie, elemente care acţionează cu o putere de impresionare sporită. Arta mascării posedă caractere extrem de variate, încadrîndu-se însă în tiparele proprii, specifice uneia sau alteia din culturile materiale şi spirituale care le-au generat.

Obiceiurile, jocurile tradiţionale cu măşti, acte colective repetate dar nu uniforme, au cunoscut o evoluţie continuă, adaptînd formele vechi noilor aspecte din viaţa socială a comunităţii, a cărei viaţă spirituală au îmbogăţit-o şi au întreţinut-o pînă în zilele noastre, fiind poate o modalitate de exprimare dintre cele mai pregnante şi adaptabile oricărei trepte de dezvoltare socială.

Pierzîndu-şi fondul magic iniţial, jocurile populare cu măşti s-au transformat în zilele noastre în reprezentaţii scenice la care participă întreaga colectivitate rurală, măştile devenind mijloc curent de personalizare de data aceasta a unor simboluri contemporane, care închid în ele o nouă morală a colectivităţii respective.

---

[6] J. Laude, *op. cit.*, p. 253—254, 255.

ÉLÉMENTS MORPHOLOGIQUES DES MASQUES POPULAIRES

RÉSUMÉ

Dans l'histoire de la civilisation populaire, les masques se distinguent comme un phénomène d'une grande variété et vitalité artistique, concourant à définir, d'une manière complexe, les aspects spécifiques de la vie matérielle et spirituelle de certaines collectivités traditionnelles.

Dans la présente étude, les auteurs se sont arrêtés sur un aspect moins analysé dans la littérature de spécialité, notamment sur l'aspect artistique des masques et sur leur intégration dans le complexe de la plastique populaire.

Afin de mieux surprendre et définir la valeur plastique des masques, les auteurs ont formulé plusieurs critères, sans prétendre pour autant de les avoir épuisés :

A. Aspect plastique du masque par rapport à sa catégorie :
1) masques revêtant le corps de celui qui les portes ;
2) masques couvrant la tête ;
3) masques appliqués sur le visage.

B. Aspect plastique du masque, considéré au point de vue du rapport entre le caractère fonctionnel du masque (but utilitaire) et l'expression qui lui a été conférée.

C. Aspect plastique considéré au point de vue de l'attitude manifestée par la collectivité pour ce que le masque représentait.

D. Talent du créateur de masques.

E. Valeur plastique du masque en fonction des matériaux employés.

F. Chromatique du masque et son rôle dans la réalisation de l'œuvre artistique.

RĂZBOIUL PENTRU INDEPENDENȚĂ ÎN CÎNTECUL POPULAR ROMÂNESC

ALEXANDRU DOBRE

Act istoric de însemnătate crucială, cucerirea independenței de stat a României a marcat împlinirea aspirației de veacuri a poporului nostru pentru libertate națională. Operă a întregului nostru popor, cucerirea independenței de stat a desăvîrșit astfel lupta maselor largi populare. Realizare istorică a poporului român, independența a fost cucerită prin eroismul și spiritul de jertfă al fiilor patriei în grelele bătălii ale războiului din 1877—1878. Este firesc, deci, ca actul istoric al cuceririi independenței de stat a României să-și găsească în folclor oglinda cea mai cuprinzătoare și mai fidelă, să facă obiectul unor producții din cele mai variate domenii ale culturii populare. Este firesc pentru că victoriile de la Plevna, Vidin și Smîrdan, Griviția și Rahova au fost obținute prin jertfa de sînge a maselor populare, a țărănimii, tineretului studios, păturilor orășenești, care au dus greul luptei, sacrificînd floarea tinerimii române, susținînd economiceşte efortul de război, crezînd cu ardoare în dreptatea cauzei sale și dorind din toată ființa victoria.

Bibliografia războiului pentru independență este astăzi remarcabilă. Lucrări de sinteză sau studii și articole speciale, documente, memorii ș.a. au relevat aspectele militare, politice, economice, sociale și diplomatice ale evenimentelor de la 1877—1878[1]. Parcurgerea lor evidențiază în mod

[1] General Radu Rosetti, *Participarea populației civile la războiul din 1877—1878*, în „Analele Academiei Române", Memoriile secțiunii istorice, seria III, tom. XXII (1941), p. 259—275 (sub diferite forme au fost mobilizați peste 100 000 oameni, iar cca 15 la sută din costul războiului s-a finanțat prin bonuri de rechiziții și donații); idem, *Ambulanța doamnelor române din Iași*, loc. cit., tom. XXII (1940), p. 179—198; Valeriu Bologa și J. Guiart, *Ajutorul românilor ardeleni pentru răniții războiului independenței*, Sibiu, 1945; Paul Abrudan, *Aspecte ale sprijinului acordat de românii din Transilvania războiului pentru cucerirea independenței de stat a României*, în „Revista de istorie", 29 (1976), nr. 4, p. 587—594; Elisabeta Ioniță, *Aportul femeilor la sprijinirea războiului pentru cucerirea independenței de stat a României*, în „Revista de istorie", 29 (1976), nr. 4, p. 169—185; Nic. Adăniloaie, *Contribuția maselor populare la susținerea războiului de independență*, în „Revista de istorie". Studii, 20 (1967), nr. 3, p. 439—455; Ileana Petrescu și Vladimir Osiac, *Aportul decisiv al țăranilor*, în „Ramuri", 12 (1975), nr. 4, p. 10; N.Z. Munteanu, *Mărturii ale unor corespondenți de presă și observatori militari străini despre eroismul armatei române în războiul de independență*, în „Analele Institutului de istorie

pregnant eroismul dovedit pe cîmpul de luptă de soldaţii şi ofiţerii armatei române, comportarea umană a militarilor noştri, a cadrelor sanitare şi a populaţiei civile faţă de prizonieri, participarea activă — şi sub toate formele pe care le implică un astfel de eveniment — a ţărănimii, a celorlalte pături sociale, prezenţa pe cîmpul de bătaie a luptătorilor din toate provinciile româneşti. Toate acestea au fost o manifestare — evidentă şi în creaţia populară — a aspiraţiei comune de libertate naţională, a unităţii de neam şi simţire, unul dintre momentele cele mai emoţionante ale solidarităţii poporului nostru.

Iar faptul că producţiile de factură folclorică cu acest subiect au avut o intensă circulaţie în Muntenia, Oltenia, Banat, Transilvania, Moldova şi Dobrogea, în toate zonele folclorice tradiţionale româneşti, se constituie într-unul dintre cele mai puternice argumente ale conştiinţei de neam, ale unităţii spirituale a poporului român în timp şi spaţiu. Iată aşadar suficiente temeiuri pentru prezenţa masivă în creaţia populară a actului istoric al obţinerii prin luptă a independenţei de stat.

Am insistat asupra cadrului general al desfăşurării evenimentelor de la 1877—1878, asupra ambianţei, atmosferei şi participării întregului nostru popor la ducerea şi susţinerea războiului pentru că, numai printr-o raportare nemijlocită la această ambianţă putem judeca de pe poziţii ştiinţifice, materialist-dialectice, atît prezenţa stăruitoare a temei războiului pentru independenţă în cîntecele epice şi lirice, în teatrul şi dansul popular, în pictura ţărănească, în proză, zicători ş.a.m.d., cît şi în atitudinea creatorului anonim faţă de faptele relatate, mesajul pe care-l concretizează în opera sa[2]. De la aceste temeiuri trebuie să pornească şi cercetarea ştiinţifică atunci cînd abordează acest important capitol tema-

---

a partidului", 13 (1967), nr. 2, p. 46—55; Ion Sendrulescu, *Atitudinea studenţilor Universităţii din Bucureşti faţă de războiul de independenţă din 1877—1878*, în „Analele Universităţii Bucureşti", Istorie, 16 (1967), p. 75—83; Alexandru Pencovici, *Rechiziţiunile şi ofrandele pentru trebuinţele armatei române în războiul din 1877—1878*, Buc., 1879; Vasile Netea, *Lupta românilor din Transilvania pentru libertate naţională (1848—1881)*, Buc., 1971 (cap. V: *Românii din Austro-Ungaria şi războiul pentru independenţă)*; Ioan C. Băcila, *Bibliografia războiului pentru independenţă (1877—1878)*, Buc., 1927; mai recent monografia *Independenţa României*, elaborată sub îngrijirea unui comitet de redacţie (red. resp. acad. Ştefan Pascu), Buc., Ed. Acad., 1977.

[2] Ioan Licea, *Cîntecele ostăşeşti din vremea războiului*, Galaţi, 1936; P. A. Caraion, *Oglindirea în literatură a războiului pentru independenţă*, în „Viaţa românească", 5 (1952), nr. 6, p. 277—293; Viorel Cosma, *Vitejia ostaşului român în războiul pentru dobîndirea independenţei de stat (1877—1878) reflectată în cîntecul popular*, în „Viaţa militară", 7 (1953), nr. 10, p. 64; Emilia Comişel, *Războiul pentru independenţă oglindit în cîntecul popular*, în „Muzica", 17 (1967), nr. 5; Gheorghe Ciobanu, *Din cîntecele lui '77*, ibidem; Sebastian Barbu-Bucur, *Din cîntecele lui '77*, ibidem; Horia Barbu Oprişan, *„Curcanii" în teatrul popular*, în „Teatrul", 12 (1967), nr. 5; Horia Ursu, *Independenţa de stat a României şi creaţia literară*, în „Viaţa românească", 20 (1967), nr. 5, p. 28—36; Ion Horea, *Războiul de independenţă din 1877 în cîntecul popular*, în „Scînteia", 34 (1967), nr. 7332, p. 1; Adrian Fochi, *„Cîntecul Plevnei" în folclorul sud-est european (cu privire specială asupra versiunii româneşti)*, în *Relaţii româno-bulgare de-a lungul veacurilor (sec. XII—XIX)*. Studii, vol. I, Buc., Ed. Acad., 1975, p. 401—431 (cu un rezumat în lb. germ.); Al. Dobre, *Cîntecele redutelor. Creaţii folclorice despre cucerirea independenţei de stat a României*, în „Mioriţa", Revistă de etnografie şi folclor. Redactor George Antofi. Emisiune radiofonică transmisă în zilele de 3 şi 5 mai 1977. Programul radio — TV, nr. 17 (1977), p. 6 şi 10; Teodor Vîrgolici, *Ecourile literare ale cuceririi independenţei naţionale*, Buc., 1977 (la p. 30—50: *Ecourile folclorice*, unde se dă o bogată bibliografie şi numeroase texte din colecţii greu accesibile); Ion Frunzetti şi George Muntean, *Arta şi literatura în slujba independenţei naţionale*. Coordonatori ..., Buc., Ed. Acad., 1977.

tic al creației folclorice pentru a-i descifra sensurile, pentru a-i delimita specificul în contextul larg al culturii spirituale populare, pentru a releva nota originală în care creatorul anonim a consemnat, trecîndu-le prin filtrul propriei sale mentalități și judecăți, evenimentele de la 1877—1878.

Atentă la evoluția fenomenului folcloric, implicată în marile evenimente ale istoriei patriei, folcloristica românească a acordat atenția cuvenită problemelor care fac obiectul acestei cercetări, consemnînd creațiile folclorice avînd ca temă războiul pentru independență, studiindu-le și relevîndu-le mesajul artistic[3].

Mai mult chiar, în împrejurările date, folcloriștii au dat dovada spiritului lor civic și patriotic, contribuind nemijlocit, alături de întregul nostru popor, la obținerea victoriei finale. În această privință exemplul lui Theodor T. Burada — care a lansat un apel pentru sprijinirea efortului de război și a dat el însuși concerte pentru strîngerea de fonduri — este pilduitor[4].

Cercetătorul contemporan dispune astfel de un vast material folcloric pe tema războiului pentru independență, de o suită numeroasă de studii și articole de analiză, de o bogată bibliografie istorică, precum și — lucrul cel mai important — de o orientare clară, fundamentată științific, în ceea ce privește analiza evenimentelor de la 1877—1878 în perspectivă istorică.

Cu aceste sublinieri introductive socotim că putem trece la enunțarea — evident selectivă — a cîtorva dintre aspectele mai puțin abordate ale creației populare pe tema războiului pentru independență, urmînd ca, în continuare, să încercăm o trecere în revistă a principalelor cicluri și motive ale cîntecului pe tema în discuție.

Primul aspect asupra căruia vom stărui doar în treacăt este acela al cercetărilor întreprinse asupra cîntecelor războiului de independență. Așa cum am mai arătat, acestea sînt relativ numeroase, deși majoritatea au fost întreprinse cu prilejul unor aniversări ale evenimentului, fapt ce a și imprimat o anumită notă în tratarea subiectului. Sarcinile viitoare se referă la dimensiunile, aria de cuprindere și profunzimea cercetării, la abordarea și tratarea exhaustivă a temei, la relevarea aspectelor fundamentale și a concluziilor cu caracter particular și general care să circumscrie tema în contextul creației populare, facilitînd, în același timp, încheieri de real folos pentru știință.

Cel de-al doilea aspect asupra căruia dorim să stăruim este acela al cantității și calității materialului folcloric propriu-zis avînd ca subiect războiul pentru independență. Problema se cere discutată cu atît mai mult cu cît, adeseori, s-a afirmat că materialul folcloric cules este mult prea sărac, mai ales în comparație cu importanța și locul evenimentului în isto-

---

[3] Ioan Săndulescu, *Poesie lirică din timpul războiului pentru neatîrnare 1877—1878*. Cu o prefață de Gh. Bogdan-Duică, Buc., 1908; Aurelian I. Popescu, *Războiul pentru independență în viziune populară*. Antologie îngrijită și prefațată de ..., Craiova, Scrisul românesc, 1976.

[4] „Românul", 21 (1877), nr. 1003; Theodor Burada, împreună cu Aneta Bascof au dat un concert în favoarea ostașilor români răniți, în fața unui public de peste 600 de persoane. Vezi „Curierul", Iași, 5 (1877), nr. 83, p. 7 (Cronica locală).

ria patriei[5]. Este adevărat că nici la vremea respectivă — şi nici mai tîrziu — nu s-a întreprins o acţiune sistematică de culegere şi publicare a creaţiei folclorice pe tema războiului de independenţă, lacună ce stăruie şi astăzi prin lipsa unei ediţii ştiinţifice cu caracter monografic. Totuşi unele preocupări în acest sens sînt notabile şi le vom aminti în cele ce urmează. Nu s-a stabilit încă în ce măsură cîntecele publicate de Cristu S. Negoescu sînt rodul apelului lansat de el, în anii imediat următori războiului, pentru culegerea creaţiei folclorice[6]. Deşi apelul lui Cristu Negoescu se referă în general la toate categoriile folclorului, anume accente şi nuanţări, precum şi cîntecele publicate, ne lasă să presupunem un interes particular pentru tema noastră. Iniţiativa lui Şt. St. Tuţescu, care a lansat în 1913 un chestionar cu acest subiect, a rămas fără finalizare, ecoul şi soarta răspunsurilor primite, cel puţin în stadiul actual al cunoştinţelor noastre, fiind inaccesibile cercetărilor şi studiului[7].

Cine sînt culegătorii şi care a fost mobilul pentru care au cules cîntecele războiului pentru independenţă? Iată o întrebare al cărei răspuns ne va edifica în bună măsură asupra categoriei de cîntece pe care au preferat-o, a periodicelor în care le-au publicat, a datelor biografice ce au însoţit textele şi, uneori, muzica pieselor respective. Majoritatea culegătorilor au făcut parte din numeroasa şi harnica echipă a învăţătorilor şi preoţilor folclorişti, întemeietori şi susţinători de reviste efemere, dar cu circulaţie, legătură şi continuitate între ele, realizînd un curent eficace ce a ţinut treaz interesul pentru cultura populară şi a îndosariat un inegal, dar deosebit de voluminos material, o adevărată şcoală, cu specificul, particularităţile şi, mai ales, meritele sale, pe nedrept contestate uneori.

Procedînd la inventarierea materialului folcloric vom constata existenţa unei suite bogate şi variate de piese care nu aşteaptă decît să fie redate circuitului cercetării ştiinţifice. Desigur, în rîndurile de faţă nu ne-am propus realizarea acestui inventar, dar, pe cît ne va sta în putinţă şi spaţiul ne-o va îngădui, vom face cît mai multe trimiteri la materialele pe care le cunoaştem.

Încercînd să respectăm întrucîtva ordinea cronologică a desfăşurării evenimentelor, vom prezenta pentru început cîteva motive din *ciclul plecării soldaţilor la război*. Prima piesă asupra căreia ne vom opri este cea în care predominant este motivul *venit-a vremea să mă duc*, motiv larg reprezentat în cîntecul taberei militare, cu circulaţie în toate zonele folclorice ale ţării, cu o bogăţie remarcabilă în ceea ce priveşte îmbinarea fragmen-

---

[5] Ni se pare semnificativă, în sensul celor discutate, aprecierea lui C. Rădulescu-Codin: „... războiul de la 1877 nu ne-a lăsat decît prea puţine cîntece populare care să-l descrie...", în introducerea la C. Rădulescu-Codin, *Cîntece din războiu*, vol. I., ed. a II-a, Cîmpulung, 1923, p. VI. O asemenea apreciere este contrazisă de chiar mărturia unui contemporan: „Precum se ştie, pe-aici (Băileşti, Cioroiu etc.) a fost de multe ori teatrul războaielor ruso-turce, mai de mult. Se pot da şi oarecare povestiri, de pe acele timpuri, căci sînt cîţiva moşnegi care ştiu", în N.I. Dumitraşcu-Reny, *Snoave şi legende populare*, culese de ..., Vălenii de Munte, 1905, p. 5.

[6] Cr. S. Negoescu, *Către inteligenţa satelor*, în „Şcoala română", 1 (1882), nr. 2, p. 28—29, din care reproducem: „Ce istorie naţională mai frumoasă decît acea în care s-ar oglindi toate obiceiele, credinţele, cu toate suferinţele şi bucuriile, cu toate luptele şi aspiraţiunele poporului românesc, de la începutul său şi pînă astăzi ... Să lucrăm, dară, pentru conservarea trecutului, ca să ne putem preţui prezentul şi prevedea viitorul ...".

[7] „Ghiluşul", 1 (1913), nr. 2, cop. II înt.; „Vocea poporului", 5 (1913), nr. 146. Noi precizări — problema rămîne totuşi deschisă unor cercetări viitoare — în A. Fochi, *Cîntecul Plevnei* ..., p. 410 şi Aurelian I. Popescu, *Războiul* ..., p. 8.

telor strofă și, mai ales, cu o capacitate de adaptare deosebită la toate situațiile.

Varianta pe care o reproducem a fost publicată, cu titlul *Mă gătesc la război*, în 1918[8]. Textul, ca dealtfel toate celelalte publicate în același volum, nu este însoțit de date de culegere. Un indiciu, și el destul de vag, găsim în recenta lucrare a lui Aurelian I. Popescu[9], care republică textul ca inedit, precizînd că manuscrisul aparține lui N.I. Dumitrașcu — aflat acum în posesia editorului—, și fixează, cu aproximație, culegerea între anii 1890—1913 : *Venit-a vremea să mă duc,/către spurcatul de turc!/ Azi-mi las și plug și boi,/ și mă gătesc de război./ Îmi las curtea și sălaș,/ și mă duc către vrăjmaș./ Azi te las, mamă, pe tine,/ te desparți acum de mine,/ că-i poruncă împărătească,/ trebuie să se-mplinească.*

Am încercat să demonstrăm în altă parte că despărțirea de uneltele și vitele de muncă, de gospodărie, de părinți, soție și copii, de iubită în cazul tinerilor neînsurați, se constituie într-unul dintre motivele fundamentale, specifice ale cîntecului taberei militare. Cronologic vorbind, despărțirea de toate categoriile enumerate o întîlnim în cîntecele de dinaintea evenimentelor la care ne referim, o întîlnim în cîntecele războiului pentru independență, precum și în cele ce au urmat, pînă către zilele noastre. O întîlnim mai apăsat exprimată în cîntecele din Transilvania, dar și în cele din Muntenia și Moldova, cum vom observa și în acest text din culegerile lui Tudor Pamfile : *Pentru-o pușcă ruginoasă, /Lăsăi casă, lăsăi masă,/ Lăsăi nevastă frumoasă / cu doi pruncușori în brață./ Unul zice: „mamă, mamă!"/ Altul zice: „tată, tată!"/ — Tatăl tău îi dus să vie, /Colo-n Plevna-n bătălie/ Și de venit nu se știe!*[10]. Sau în cel publicat de S. T. Kirileanu în 1920, cîntec care, lipsindu-i elementele de datare, localizare și circumscriere tematică, face posibilă adaptarea motivului la oricare dintre situațiile ce presupun despărțirea, înstrăinarea : *Frunză verde de hemei,/ Copilașii mei,/ Mult sînt mititei:/Ca firul de mei,/ Și se țin de vatră/ Și strigă: — „Tată!"/De multe ori — „Mamă"!*[11].

Tot în colecția publicată în 1910 de C. Rădulescu-Codin, Șt. Tuțescu și S.T. Kirileanu, mai întîlnim alte trei cîntece în care creatorul popular vorbește despre plecarea tinerilor soldați pe cîmpul de bătaie.

Primul dintre ele ar putea fi denumit — după primul fragment strofă — și după însuși titlul dat de autorii ediției din 1910, *Joi ne strigă la apel*, motiv cu o largă circulație în lirica de militărie. Numai că cel de-al doilea fragment strofă, cel care localizează în timp textul, este specific perioadei la care ne referim și definitoriu pentru ambianța epocii, pentru

---

[8] C. Rădulescu-Codin, Șt. Tuțescu și S. T. Kirileanu, *Cîntece voinicești și ostășești alese din colecțiile culese* de ..., învățători, Biblioteca Societății „Steaua", nr. 21, Buc., Institutul de arte grafice, C. Sfetea, 1910, 93 pag., p. 53. În legătură cu modul de alcătuire a antologiei se menționează : „Cîntecele ce urmează s-au ales din două culegeri mai mari, înaintate societății spre publicare pe de o parte de d-nii C. Rădulescu-Codin și Șt. Tuțescu, pe de altă de d-l S. T. Kirileanu, tustrei distinși învățători și cunoscuți scriitori folcloriști. Din aceste două colecții, s-a tipărit, în cadrul restrîns al colecției de față, ceea ce s-a crezut mai potrivit cu scopul ce se urmărește" (p. 3—4). La apariție colecția a fost recenzată de Iorgu Iordan, în „Viața românească", martie 1911, p. 447.

[9] Aurelian I. Popescu, *Războiul* ..., p. 34—36.

[10] T. Pamfile, *Cîntece de țară*. Adunate de ..., Colecția „Din viața poporului român". Culegeri și studii, XII, Academia Română, Ședința de la 19 mai 1910, Buc., 1913, p. 225, text 51 (variantă).

[11] S. T. Kirileanu, *Comoara sufletului*, Suceava, 1920, p. 18.

sentimentele cu care plecau la luptă tinerii ostași : *Frunză verde troscățel,/ Joi ne strigă la apel,/ și vineri ne pornește!/ — Aoleo! vă prăpădește./ — Ba puicuță, bine-mi pare,/să m-ațin la turcu-ăl mare./Hai să mergem împreună,/să batem oastea păgînă,/că păgînul jefuiește/tot ce-n cale întîlnește,/ tot ce simte creștinește*[12].

Tot din colecția din 1910 reproducem un alt cîntec — publicat sub titlul *Soldat mîndru* — de aceeași factură ca cel anterior, dar, poate, cu un semn de întrebare la adresa apartenenței la spiritul autentic al folclorului nostru. Oricum circulația lui în epocă este neîndoielnică : *Și mă chiamă Siminoc,/ soldat mîndru cu noroc!/ Bate toba, cornu sună,/toți soldații mi s-adună./ Goarna sună, toți gîndesc,/ și-ntre dînșii că grăesc:/ — Ci-că turcul, liftă rea,/ne-a secat și Dunărea. / Ci-că turcul, neamul rău, /n-ascultă de Dumnezeu./ Să-l învăț s-asculte, eu,/ cu pușca și cu halice,/unde-oiu da, turcul să pice!/ Cu pușcă de cea domnească,/unde-oiu da, să nimerească!/ Carole, Măria-Ta!/ să ne treci și Dunărea /Să mă plimb prin cei Balcani,/ să-nspăimînt pe cei dușmani!/ Să-ntîlnesc pe Dumnezeu,/Și să-i spun cîte știu eu.../ Cîte știe neamul meu!*[13].

Din nou avem în față un cîntec larg răspîndit și înainte de 1877 și după aceea : *Frunză verde trei banați,/din Giurgiu pînă-n Galați,/numai roate de soldați,/ făr-de surori, făr-de frați,/ par-că sînt făcuți din brazi ;/ făr-de frați, făr-de surori,/par-că sînt făcuți din flori ;/ făr-de surori, făr-de veri,/par-că sînt căzuți din cer*[14].

Motivul liric *acolo unde merg eu* are cea mai largă circulație în cîntecele folclorului taberei militare și, într-o demonstrație a mesajului de pace pe care-l transmit cîntecele populare românești ale folclorului taberei militare, poate fi folosit ca argument convingător. Imaginea măcelului de pe cîmpul de luptă — metafora valului de sînge, comună basmului și baladei, a cărui înălțime este dimensionată gradat după cele trei elemente ale corpului omenesc sau ale calului : pînă la glezne, brîu, piept etc. — este prezentată în maniera cunoscută specific folclorică, în tipare cristalizate ce s-au perpetuat în toată lirica de război. Contrastul — evident și intenționat — este realizat de imaginea poetică a cîmpului lucrat, cultivat cu grîu sau secară, năpădit de verdeața ce simbolizează viața însăși, iubirea, munca, preocupările cotidiene, și imaginea îngrozitoare a războiului. Argumentul este cu atît mai impresionant cu cît îl întîlnim, cu precădere, în cîntecele de rămas bun de la iubită : *Frunzuliță și-o lalea,/Rămîi, mîndro, cui oi vrea,/ Eu mă duc la roata mea./ C-acolo unde merg eu, /Nu e grîu, nu e porumb,/ Numai sînge de român, /Sîngele muscalului, /Pîn-la burta calului,/ Sîngele*

---

[12] *Cîntece voinicești* ..., p. 50. Textul se află și în manuscrisele lui N. I. Dumitrașcu aflate în posesia lui Aurelian I. Popescu, care-l reproduce în lucrarea sa, p. 50, sub titlul *Mă duc* și cu mențiunea : „Cules aprox. 1890—1913 (Colecția autorului)". Față de ediția din 1910 textul reprodus de Aurelian Popescu reprezintă unele deosebiri, și anume : „... Că păginul jefuiește / Tot ce-n cale întîlnește, / Tot ce simte *românește! / Frunză verde, foi de salcă, / Auziți, românii pleacă / Tot cu turcul să se bată!*" O altă deosebire o întîlnim în versul 3, care la Aurelian Popescu apare astfel : „Și *vinerea* ne pornește".

[13] *Cîntece voinicești* ..., p. 54—55. Cu neînsemnate deosebiri (Busuioc în loc de Siminoc, în primul vers, *goarna* sună în loc de *cornu* sună, în cel de-al 3-lea) textul apare și la Tudor Pamfile, *Cîntece de jară* ..., p. 283, text 37, însoțit de următoarea adnotare : „Vederat, o compoziție nouă". Reprodus după Pamfile și de Aurelian I. Popescu, *Războiul*..., p. 44, cu titlul *Cîntecul lui Busuioc*, dat de editor.

[14] *Cîntece voinicești* ..., p. 49—50.

românului,/Pîn-la coama calului[15]. O variantă în care imaginea poetică nu este structurată pe toate cele trei dimensiuni ale modelului clasic se poate observa în textul pe care-l reproducem în continuare : *Frunză verde, foi de nuc,/ Adio, dragă, plec, mă duc/ La bătălie de turc!/'Not în sînge-a turcului/Pînă-n glezna murgului,/'Not în sînge-a rusului/Pînă-n pieptu murgului,/'Not în sînge-a românului/ Pînă-n coama murgului!/Și iar verde de aclaz,/ Adio, dragă, plec, te las/ Cu coatele pe zăplaz/Și lacrimile pe-obraz!...*[16] Am reprodus aceste două variante, aparent doar mai puțin rotunjite artistic, în mod cert insuficient finisate și cristalizate, pentru mai sigura lor datare, pentru atmosfera de apropiere de realitățile evenimentului, cînd poetul încă nu s-a detașat de realitatea aspră și trecerea timpului n-a estompat-o, dîndu-i răgaz și tihnă interioară pentru a-și alege imaginile, a le cîntări și îmbrăca în forme potrivite unui auditoriu ce ascultă întîmplări petrecute cîndva. Așa cum se întîmplă cu acest cîntec : *Foicică iasomie,/ Mă duc, puică-n bătălie,/ De-oiu mai fi, Dumnezeu știe,/ Că mă duc, puică-n bătaie/ Unde sabiile taie/ Numai carne măruntaie,/ Și-unde pică voinicii/ Ca la seceriș snopii./ Acolo unde merg eu/ Nu e porumb, nu e grîu,/ Numai sînge pînă-n brîu;/ Nu e porumb, nici secară,/ Numai oase de catană;/ Nu e iarbă, nu e ismă,/ Numai sînge pînă-n cismă; / Sîngele muscalului/ Pînă-n pieptul calului/ Și sîngele turcului/ Pîn' la scara murgului.* Cîntecul a fost cules de C. Rădulescu-Codin în anii primului război mondial[17]. Inventarul variantelor și circulația intensă în timp și spațiu este relevantă, edificatoare pentru profunzimea sentimentului pe care-l mărturisește.

Motivul liric *trec soldații Dunărea* este, poate, cel mai cristalizat, cu cea mai largă circulație în epocă și după aceea, deloc străin de influența spiritului timpului, cu inflexiuni de natură să localizeze în spațiu, dată fiind situația specifică a provinciilor românești aflate vremelnic despărțite. Aici trebuiesc luate în considerație și aspectele, deosebit de importante, ale locului și rolului pe care Dunărea l-a jucat în istoria poporului nostru [18]. Numărul variantelor este ridicat. Dar ceea ce este și mai interesant de relevat este stufozitatea motivului, cu toate consecințele ce decurg din această dezvoltare. Începem trecerea în revistă a variantelor acestui motiv reproducînd-o, după cunoașterea noastră, pe cea mai veche în ordinea publicării : *Frunzuliță flori mărunte, /Trec Dunărea ca pe punte, / Trec soldații Dunărea / Cîte doi alăturea, / Și la Plevna se ducea, / Iar Plevna e răcoroasă: / Cine intră, nu mai iasă! / De la Plevna pîn'*

---

[15] Gr. Tocilescu, *Materialuri folkloristice* ..., p. 352, culeasă de Chr. N. Țapu de la I. G. Mateiaș, Mierța—Dolj, apud. Aurelian I. Popescu, *Războiul* ..., p. 39—40.

[16] Publicat în „Ion Creangă", 2 (1909), nr. 5, p. 132—133. Cules de Gh. Giurescu de la Elena Negru, Ciurești — Tutova. Republicat de Aurelian I. Popescu, *Războiul* ..., p. 40, cu titlul *Foaie verde, foi de nuc*, dat de editor.

[17] C. Rădulescu-Codin, *Cîntece din război*, p. 49—50.

[18] Iulian Cârțână și Ilie Seftiuc, *Dunărea în istoria poporului român*, Ed. șt., 1972.

la Lom, / N-a rămas picior de om! [19] Este adevărat că primul fragment strofă — motivul propriu-zis, *trec soldații Dunărea* — servește, și în cazul reprodus mai sus și în cele ce vor urma, de introducere a unor alte motive. Faptul că motivul în discuție are o atît de largă deschidere semnifică locul și rolul lui în cîntecul popular, în însăși viața poporului nostru.

Textul următor îl reproducem după colecția celor trei învățători folcloriști: *Frunză verde ș-o lalea, / trec voinicii Dunărea, / cîte patru alăturea, / voinici nalți și subțirei, / nu trece plumbul prin ei. / Și calcă din piatră-n piatră, / Par-că sînt făcuți d-un tată! / Și calcă din urmă-n urmă, / Par-că sînt făcuți de-o mumă!* [20]. L-am inclus în categoria cîntecelor războiului pentru independență datorită apropierii de variantele acestui ciclu sigur databil, atmosferei pe care o degajă și faptului că a fost cules într-o epocă apropiată evenimentelor pe care le discutăm. Sînt de remarcat și aici structuri cu largă și intensă circulație în ciclul mare al cîntecelor folclorului taberei militare, inclusiv cele ardelenești, ceea ce vădește unitatea folclorului nostru și sub acest aspect.

O variantă apropiată și la fel de frumoasă, dar cu o altă dezvoltare în final, e cea tipărită în 1906 în „Revista poporului": *Frunză verde ș-o lalea, / Trec voinicii Dunărea / Cîte patru alăturea; / Voinici nalți și subțirei, / Nu trece plumbul prin ei, / Cu cuțite-alămuite, / Cu curele țintuite* [21].

În sfîrșit, reținem încă o variantă care ni se pare deosebit de rotunjită artistic: *Cîntă cucul vinerea, / vinerea și miercurea, / trec voinicii Dunărea, / cu cuțite-alămuite, / cu curele țintuite, / și se bat noaptea pe lună, / strălucind bumbii la mînă* [22].

Cîteva variante înlocuiesc termenii obișnuiți — feciorii, voinicii, soldații — cu numele domnitorului, ceea ce permite datarea epocii de circulație a cîntecului. Procedeul — aceste înlocuiri — este larg utilizat de creatorul popular. „Prevalează însă de multe ori — conchide A. Fochi în studiul citat — scheme poetice tradiționale care urmăresc stilizarea simbolică a realității. Astfel, din necesitatea de a i se opune lui Osman-pașa un adversar individual, pentru ca termenii antitezei să devină mai flagrant și dramatic opuși, eroul colectiv care este armata română se înlocuiește cu un erou simbolic, comandantul acestei armate, optîndu-se pentru simbolul de tip *pars pro toto*. Este același procedeu pe care l-am întîlnit și în cîntecele bulgărești, care l-au opus pe țarul Alexandru lui Osman-pașa din același motiv de ordin poetic tradițional. Conflictul se

---

[19] A fost culeasă de Cristu S. Negoescu și publicată, împreună cu alte trei texte, în „Columna lui Traian", 3 (1882), p. 569—570, sub titlul *Cîntece soldățești din ultimu războiu*. Culegătorul o republică în antologia *Poezii populare alese* ..., Buc., 1896, p. 54, sub titlul *Plevna* și cu mențiunea „Columna lui Traian, 1883". Este, de asemenea, publicată fără nici o modificare în *Cîntece voinicești* ..., p. 42, dar învățătorii folcloriști nu dau nici o indicație asupra proveniență cîntecului, ceea ce ne face să credem că este doar o reproducere a textului publicat de Negoescu. Indicația lui Aurelian I. Popescu, care-l publică sub titlul *De la Plevna pîn' la Lom, Războiul*..., p. 178, că textul este inedit, precum și fixarea perioadei de culegere între anii 1890—1913, se vădește astfel inexactă, iar prezența cîntecului între manuscrisele lui N. I. Dumitrașcu deschide cale unor noi cercetări lămuritoare. În sfîrșit, cîntecul a fost analizat de Adrian Fochi, *Cîntecul Plevnei* ..., p. 441.

[20] *Cîntece voinicești* ..., p. 52—53.

[21] „Revista poporului", XV (1906), p. 60, apud. A. Fochi, lucr. cit., p. 411.

[22] *Cîntece voinicești* ..., p. 52.

desfășoară numai între ambii eroi și se soluționează estetic printr-un dialog" [23].

Posibilități noi de interpretare, de reconsiderare a aprecierilor în legătură cu capacitatea creatorului popular de a discerne firul și semnificația evenimentelor la care participă și pe care apoi le transpune în cîntecele sale, ni le dă varianta din manuscrisele lui N. I. Dumitrașcu: *Cîntă cucu vinerea, / Carol trece Dunărea, / Pe pod la Corabia, / Împreună cu oastea, / Drept spre Plevna se-ndrepta. / Plevna i-o cetate tare / Unde stă Osman călare. / Frunză verde și-o lalea, / Dar ce veste s-auzea? / Turcii pe ruși îi bătea, / Spre Dunăre îi gonea. / Ei strigau în gura mare, / Ca să le dăm ajutoare: / Săriți, frați, săriți, curcani / Să-i învingem pe dușmani!* [24].

Încheiem acest capitol remarcînd încă o variantă a motivului *trec soldații Dunărea*, pe care am întîlnit-o, cu titlul *Bătălia de la Plevna*, în colecția lui C. Rădulescu-Codin, Șt. Tuțescu și S. T. Kirileanu [25]. Este un text lung, oarecum hibrid, cumulativ, în care sînt incluse mai multe motive: *trec soldații Dunărea; mă-ntîlnii c-un turculean; Dumnezeu să te ferească de bătaia românească; acolo unde merg eu; vai săraca Plevna noastră*. În ciuda acestei aglutinări de motive, alăturarea fragmentelor este logică, cursivă, textul este unitar realizat.

Acestea au fost cîteva dintre variantele motivului *trec soldații Dunărea*, sigur databile în timpul războiului pentru independență. Credem interesant și în spiritul obiectivului pe care-l urmărim să observăm existența motivului în folclorul nostru, cu unele deosebiri explicabile, înainte de evenimentele de la 1877—1878, fapt de natură să arunce o lumină asupra permanenței acestui cîntec, adaptabilității lui la situații similare [26]. Multe din cîntecele ciclului trecerii Dunării au circulat după aceea. Varianta din Rodna a lui I. Pop-Reteganul, tipărită în 1891, se înscrie exact motivului în discuție: *Cîntă cucul vinerea, / Trec feciorii Dunărea / Cîte opt alăturea, / Cîte opt și cîte cinci / Pînă nu rămîn p-aici. / Ședeți fete la ușori, / Puneți nume la feciori! / Cei frumoși se duc în lume, / Cei hîzi pun la fete nume. / Cei frumoși pe car de foc, / Cei hîzi la fete la joc. / Cei frumoși pe drum plecați, / Cei hîzi la fete lăsați* [27]. După cum, într-o nouă ipostază, apare motivul într-un cîntec din primul război mondial cînd trecerea s-a făcut peste Carpați: *Frunză verde ca lipanii, / Pe linia Transilvanii ... / Trec soldați / D-ai noști călare, / Cu rănițele-n spinare,/ Cu săbiile sdrăncănind, / Cu armele pîrîind, / Căpitanii comandînd / Și părinții blestemînd: / — M-ați făcut să vin pe-aici / Ca să văz ce n-am văzut / De cînd maica m-a făcut. / —Foaie verde, iarbă neagră, / Mîndru-*

---

[23] A. Fochi, *Cîntecul Plevnei* ..., p. 411—412, unde, alături de varianta lui Cristu S. Negoescu pe care o reproduce și analizează, mai indică existența a încă trei cîntece „cu schimbări care nu desfigurează linia generală a textului", și anume în „Călindarul gospodarilor săteni pe anul ...", Bîrlad, 1904, p. 27; „Revista poporului", XV (1906), p. 58; „Cărticica săteanului dobrogean", I (1910), nr. 1, p. 9.

[24] Aurelian I. Popescu, *Războiul* ..., p. 97, cu mențiunea: „Cules aprox. 1890—1913 (colecția autorului)".

[25] *Cîntece voinicești* ..., p. 45—46.

[26] D. Vulpian, *Poesia populară pusă în musică*. Culegere din toate țările române, Buc., 1886, p. 17, text 31, cu mențiunea „Scena de la 1821, la Calafat"; Tudor Pamfile, *Cîntece de țară*, p. 223—224, text 45 (variantă).

[27] I. Pop-Reteganul, *Trandafiri și viorele*, Poesii culese și ordinate de ..., ed. a II-a, Gherla, 1891, p. 53.

liţa neichii dragă,/ Leagă doru-n basma neagră / Şi dă-l pe apă să meargă: / De-i vedea că mai pluteşte / Să mai tragi, mîndro, nădejde. / De-i vedea că nu pluteşte / Să nu mai trageţi nădejde, / Că s-a dus pe rîu la vale / Pînă s-a-necat în mare, / Şi eu că m-am depărtat / Peste Olt la Calafat. / C-acolo sîntem chemaţi / O mie şi opt soldaţi: / Stăm în arme rezemaţi, / Nebăuţi şi nemîncaţi ... / [28]. În sfîrşit, pentru vitalitatea motivului, pentru specificitatea lui în condiţiile noi ale Transilvaniei, pentru caracterul unitar al fondului spiritual românesc amintim încă trei variante tîrzii. Primele două se află în colecţia lui Cerbe Milentie şi au fost publicate în anii imediat următori primului război mondial [29]. Cea de-a treia variantă am întîlnit-o la Dumitru Pop, în colecţia sa de poezii populare din Sălaj [30].

La fel de larg reprezentat în folclorul taberei militare este şi motivul *Dunăre, apă vioară*, motiv închegat, rotunjit artistic, cu aceeaşi vitalitate şi circulaţie ca şi cel de mai sus. Pentru început reproducem interesanta variantă publicată sub titlul *A lui Osman Paşa* în 1898 de Alexici. Piesa a fost auzită la un ţăran din Albac : *Dunărie, apă viioară, / D'ĕ t'-ai făcĕ o cĕrñală / Să mă trĕc la maica-n ţară, / Să-m de bañ d'ĕ cĕltuială / Ş-on cal bur d'ĕ călărie, / Ca să mă duc în bătăie, / În bătaia turcilor, / Privinţa voinicilor. / Colo-n Plĕvn-a triia casă / Ofiţîri staŭ la masă; / Hažman-paş d'in grai grăia: / „Tătă ţara-i cu noroc, /Numa Pl'evna ard'ĕ-n foc. / Săriţ turc, săriţ tătari, / Că rumâñi ñe-ncunžur. / Oi săraca Pl'evna noastă, / Ciñi să tĕ moşt'iñască, / Turci d'in ţara turcască, / O craiu din Rumâñiia, / Carĕ înc̆ĕpu bătaia? / Săriţ turc, săriţ tătari, / Că rumâni ne-neconžur!"* [31] Mai rotunjit, dar, ca şi în cazul motivului precedent din ciclul trecerii Dunării, nelocalizabil şi nedatabil este textul cules în 1910 şi publicat în 1913 de Tudor Pamfile : *Dunăre, apă vioară, / Face-te-oi neagră cerneală, / Să te pui în călimară, / Ca să scriu o hîrtioară, / S-o trimit la maica-n ţară, / Să-mi dea bani de cheltueală, / Şi cămeşi de primeneală, / Şi cal bun de călărie, / Să mă duc în bătălie* [32]. Tot Tudor Pamfile ne dă o variantă dezvoltată în care, alături de motivul *Dunăre, apă vioară*, apare şi motivul *sîngele soldatului bate pieptul murgului*, motiv pe care l-am mai întîlnit şi în alte combinaţii de fragmente strofă citate mai sus. În cazul de faţă este precedat de motivul *tot în fruntea dinainte, unde-i armata mai iute*, şi el citat în alt context şi îndeplinind şi de astă dată funcţia de liant, sudînd textul, dîndu-i logică şi caracter unitar : *Foaie verde lozioară, / O să-mi cat de-o călimară, /Ca să-mi scriu de-o hîrtioară, / S-o trimit la taica-n ţară, / Să-mi trimeată primeneală, / Şi bani pentru cheltuială, / Să-mi iau cal de călărie, / Să mă duc în bătălie; / Să mai ies şi la cîmpie, / Tot în fruntea dinainte, /Unde-i armata mai iute, / Şi sîngele mai fierbinte. / Sîngele soldatului/ Bate pieptul murgului, / Sîngele păgînului / Bate coama murgului!* [33]

---

[28] C. Rădulescu-Codin, *Cintece din războiu*, p. 72—73.

[29] Cerbe Milentie, *Floarea dorului*, f. a., p. 44—45 şi p. 48—49.

[30] Dumitru Pop, *Poezii populare din Sălaj*, în *Folclor din Transilvania*, vol. I, Bucureşti, E. P. L., 1962, p. 170, text 27, text din Maramureş, cules în 1960.

[31] G. Alexici, *Texte din literatura poporană română*, adunate de ..., tom. I, Poesia tradiţională, Budapesta, 1899, p. 127. Iniţial a fost publicată în gazeta „Poporul", Budapesta, 5 (1898), nr. 31, p. 493. Este analizată de A. Fochi, în *Cintecul Plevnei*, p. 419.

[32] *Cintece de ţară*, p. 224, text 50.

[33] *Ibidem*, p. 224—225, text 50 (variantă), cu menţiunea „Tg. Ocna".

În 1919 I. Sima culege de la N. Georgescu din Dobroești — Muscel un text similar pe care-l publică sub titlul *Cîntec soldățesc* în „Izvorașul" : *Și iar verde sălcioară, / Dunăre, apă vioară, / Face-te-oi neagră cerneală, / Să te pun în călimară. / Și tu mare, Marea Neagră, / Face-te-oi hîrtie albă, / Ca să fac de-o hîrtioară, / S-o trimit maichii la țară, / Să-mi dea bani de cheltuială / Și haine de primeneală* [34].

În sfîrșit, variante în care textul este aidoma sau prezentînd modificări neesențiale au fost culese de Gh. Țurai din Fîntîna Domnească — Mehedinți ; de Const. P. Beldie, din Moscu — Covurlui ; de Tudor Pamfile, în a cărui colecție se află mai multe variante ; de Ilarion Cocișiu, în 1929, de la Maria Cocișiu din Retișul Brașovului [35]. Interesantă este varianta lui D. Vulpian, publicată în 1896, sub titlul *Gătește-mă, măiculiță.* Anul publicării și, mai ales, conținutul textului ne duc spre convingerea că este un text ce se referă la voluntarii ardeleni și bucovineni care au participat efectiv la războiul pentru independență. Singurul, din cîte știm, cu acest conținut și de aceea cu atît mai prețios : *Foae verde peliniță, / Gătește-mă, măiculiță, / D-un cal bun și d-o suliță / Că la vară e resmeriță, / M-am scris în volintirie, / Tuica, muica nu mă știe, / Fer' d-o mică surioară,/ Mă plînge de se omoară: / Nu te duce, neică! duce, / Tuica, muica rău te-or plînge / Cu lăcrămioare de sînge. / Nu te duce, neică al meu, / Nu mă fă să gem din greu, / Ori la turci ca să te taie, / Ori la nemți să te omoare... / Săracii volintirii, / Negrii ca călugării, / Podobiți ca păunii ... / Veni Dunărea-ncruntată, / Tot cu sînge amestecată ...* [36]. Pentru a încheia prezentarea motivului *Dunăre, apă vioară* reproducem încă o variantă publicată în 1928, asupra căreia ne-am oprit îndemnați de observațiile ce se pot face în legătură cu indicațiile de culegere ce însoțesc textul : *Zis-am verde mărăcine, / Vino, drag ostaș, la mine, / Să-ți dau cal de călărie / Să pornești în bătălie, / C-au venit prin munții-nalți / Mii și mii de nemți spurcați ...* [37].

Cîntecul Plevnei a fost cu de-amănuntul prezentat și comentat de Adrian Fochi în relativ recentul său studiu. Cea mai veche variantă tipărită este cea a lui Cristu Negoescu : *Frunzuliță siminoc, / Acuma la Plevina! / Tot orașul cu noroc, / Numai Plevna arde-n foc, / Osman-pașa la mijloc; / Strigă pașa-n gura mare, / Săriți turci, săriți agale, / Cu tunuri și bumbarale, / Că vin curcanii pe vale, / Îmbrăcați în mușamale, / Cu sulițele-n spinare, / Ce sclipesc ca mîndrul soare, / Și ne taie, ne omoară, / De nu mai eșim la țară* [38]. Am mai reprodus atunci cînd am prezentat motivul *Dunăre, apă vioară* varianta transilvăneană a lui Alexici.

Adrian Fochi ia în discuție 14 variante, din cele trei mari provincii istorice. Variantele motivului sînt mult mai numeroase, concluzie la care

---

[34] „Izvorașul", 1 (1919), nr. 4—5, p. 4. Are notată și melodia.

[35] „Izvorașul", 5(1926), nr. 4—5, p. 66 ; „Doina. Revistă de limbă, literatură și artă populară", 1 (1928), nr. 2, p. 53, text 20 ; *Cîntece de țară*, p. 222, text 40 ; p. 189, text 45 (variantă) ; Gh. Ciobanu și V. D. Nicolescu, *200 cîntece și doine*, Buc., Ed. muzicală, 1962.

[36] D. Vulpian, *Poesia populară* ..., p. 57, text 151.

[37] „Doină", Jorăști — Covurlui. Vasile Dobrescu, țăran agricultor din Ciulnița — Muscel. Cu mențiunea : „Scris de mine în oct. 1916 cînd am plecat voluntar de război, în vîrstă de 16 ani".

[38] „Columna lui Traian", 3 (1882), p. 569—570 ; *Poesii populare alese* ..., 1896, p. 46—47, text XXIII.

însuşi Adrian Fochi a ajuns după cercetări ulterioare publicării studiului său în limba germană [39].

Unele date — importante pentru discuţia noastră — se cuvin reamintite sau, acolo unde este posibil, adăugate observaţiilor lui Adrian Fochi. De menţionat că la originea cîntecului Plevnei a stat un cîntec din fondul mai vechi al folclorului nostru. Este vorba de cîntecul despre arderea Brăilei, fapt remarcat de A. Fochi [40]. Cea de-a doua precizare, nu mai puţin revelatoare decît prima pentru discuţia noastră, o facem utilizînd o preţioasă informaţie din lucrarea lui Aurelian I. Popescu. Printr-un procedeu specific creaţiei populare cîntecul a fost adaptat unor realităţi similare, îmbogăţind astfel registrul tematic, dîndu-i noi valori, cîştigînd în interes prin stufozitate. Iată ce declară lui Tuţescu, probabil ca răspuns la chestionarul lansat în 1913, veteranul Simion Gheorghe din Urziceni, Ilfov: „După ce am trecut Dunărea, am ajuns la Plevna blestemată, în ziua de 26 august, unde am intrat în a doua luptă, fiindcă întîi era la Calafat, şi a doua la Plevna, unde am ţinut lupta pînă la 28 noiembrie, cînd s-a luat cu forţa. De aici am stat tot la Plevna pînă în ziua de 6 decembrie şi am primit ordin să mergem la Belagrecicu, şi am mers pînă la Lom-Palanga şi am primit alt ordin să mergem la Vidin, şi am mers pînă la 4 ianuarie, adică toată luna lui decembrie, iar pe ziua de 4 ianuarie am intrat în a treia luptă cu turcii de la Vidin şi ne-am bătut cu ei pînă la 4 februarie, cînd a încetat lupta, şi în timpul acesta soldaţii noştri formase un cîntec al Vidinului: *Foaie verde busuioc, / Toate tîrguri cu noroc, / Numai Dii arde-n foc! / Şi iar verde busuioc, / Paşa şade la mijloc / Şi şade pe cal călare / Şi strigă în gura mare: / Săriţi turci, săriţi agale, / Că ne-a-nconjurat tunarii / Cu tunuri, cu bombardale; / Grănicerii vin pe vale / Strigînd „ura"-n gura mare; / Roşiori în fuga mare / Tot răpăind la agale; / Călăraşii stau călare, / Trag cu carabina-n carne"* [41].

Mărturia acestui fost combatant este grăitoare. Din relatarea lui, coroborată firesc şi cu alte probe, determinăm cu exactitate locul şi data cînd a fost creat — de fapt reactualizat şi repus în circulaţie — acest cîntec atît de răspîndit: tabăra soldaţilor români din faţa puternicelor redute ale Plevnei — 26 august — 6 decembrie 1877. Puţine sînt creaţiile folclorice care au putut fi localizate şi datate atît de precis. Aşadar cîntecul a fost creat în momentele de răgaz dintre lupte, între două atacuri. S-a răspîndit cu repeziciune în întreaga tabără şi s-a constituit în acel liant care-i unea pe luptători în grelele momente prin care treceau, făcîndu-i una în gînduri şi în simţiri, îmbărbătîndu-i, dîndu-le tăria pe care numai siguranţa traiului într-o colectivitate cu acelaşi tezaur spiritual ţi-o dă. *Cîntecul Plevnei* a fost, aşadar, nu un simplu cîntec de trecere a timpului, ci purtătorul unui mesaj cu valenţe ale cărui dimensiuni sînt de ordinul esenţei. A fost purtat apoi ca un bun preţios, de aceiaşi luptători, către alte meleaguri şi adaptat realităţilor altor situaţii de luptă, dar cu aceeaşi încărcătură emoţională.

Un alt cîntec, culeş de Cristu Negoescu, se circumscrie şi el discuţiei noastre şi-l reproducem pentru valoarea lui artistică, documentară şi ştiinţifică: *Frunzuliţă trei lămîi! / Oştire de unde vii?/ — De la Plevna*

[39] A. Fochi, *Cîntecul Plevnei*, p. 451.
[40] *Ibidem*, p. 425 ş.u. Tot aici şi variantele *Cîntecului Brăilei*.
[41] Aurelian I. Popescu, *Războiul* ..., p. 53.

trec la Dii, / Cu cinci mii de călăraşi, / Cu o sută de piotaşi, / Să luăm Dii într-un ceas! / Frunzuliță trei lămîi, / Ardă-mi-te-aşi hoț de Dii! / Toată iarna te păzii, / Cu ranița căpătîi, / Cu bucile pe zăpadă, / Cu puşculița-ncărcată. / Şi aveam de aşternut / Foi de vişin şi de nuc! / Frunză verde ş-o lalea, / Rîndunică, soru-mea, / Du-te la nevastă-mea, / Să-mi trimeată haine-ncoa, / Că mi s-au rupt ţoalele, / Lovindu-le gloanțele![42].

Pentru a încheia observăm că, atît în cîntecele de război, cît şi în cîntecele de dragoste, focul este o imagine artistică frecventă:...*Foaie verde de săcară,/ Că s-a început foc în ţară, / S-a început cu Sîrbia, / Bat-o dorul şi jalea...* [43] sau *Toată lumea arde-n foc, / Numai noi mai stăm pe loc* [44]. Ca şi cel ce urmează: *Trimis-a-mpăratul carte / La feciorii de prin sate, /Să nu poarte pene-n clop, /Că-i ţara în mare foc. / Şi nici fetele mărjele, / Că-i ţara plină de jele*[45]. Aceeaşi imagine şi în cîntecele de dragoste: *Toată lumea cu noroc, /Numa eu mă ard în foc! / Toată lumea fericită, / Numa eu cu inima friptă! / Toți cu casă şi cu masă, / Numai eu cu inima arsă, / Fără drăguță frumoasă, / Parcă sînt pustiu în casă* [46].

În sfîrşit panorama cîntecelor pe tema războiului pentru independență se îmbogățeşte cu variantele motivului *fost-am căciular: — Frunză verde crinişor, / Fost-ai, bade, roşior? / Frunză verde, toporaş, / fosta-i, bade, călăraş? / — Leleo, fost'am căciular, / cu căciulă mocănească, / cu gloanţu-n puşcă domnească. / Din Brăila-n Calafat, / leleo dragă, m-am plimbat, / cu puşca, cu raniţa, / ca să păzesc graniţa. / Frunză verde ş-o lalea, / ş-am trecut şi Dunărea, / goarna c-auziam că sună, / domnul Carol ne adună. / Ne-a sunat şi trîmbiţa, / pe cîmpul din Griviţa. / Cînd trimbiţa răsuna, / Osman-paşa tremura! / Cînd sunat-a doua oară, / Osman-paşa sta să moară! / Bate puşca, tunul bate, / bate Plevna de departe. / Şi-ţi mai spun, lele, o-poveste: / Că Plevna, azi, nu mai este! ...* [47].

Este de asemenea notabil cîntecul *M-a făcut maica băiat* din colecţia lui Ciorogariu [48]. Este un cîntec pe marginea căruia s-ar putea purta o amplă discuţie, date fiind numeroasele elemente — începînd cu mult dezbătuta problemă a autenticităţii pînă la caracterul de jurnal oral etc. — pe care textul le oferă cu generozitate studiului.

Din această sumară trecere în revistă a temei războiului pentru independență în cîntecul popular românesc rezultă în mod limpede bogăţia repertoriului, circulaţia lui intensă şi aria de răspîndire în toate zonele folclorice ale ţării. De reţinut, de asemenea, şi faptul că rădăcinile acestei categorii de cîntece sînt adînc implîntate în folclorul tradiţional. Motivele fundamentale au supravieţuit şi, adaptate noilor condiţii istorice, culturale şi social-politice, s-au transmis mai departe îmbogăţind patrimoniul folcloric.

---

[42] Cristu S. Negoescu, *Poesii populare alese* ..., p. 78—79.

[43] Dr. Eugen Nicoară şi Vasile Netea, *Murăş, Murăş, apă lină* ..., vol. I, Reghin, 1936, p. 293—294.

[44] I. Pop-Reteganul, *Trandafiri şi viorele* ..., Introducere.

[45] Gh. Vornicu, *Cîntece şi strigături din Bihor (Crişana) şi Oaş*, în *Folclor din Transilvania*, I, p. 117, text 12.

[46] D. Vulpian, *Poesia populară*, Buc., 1897, vol. III, p. 77, text 273.

[47] *Cîntece voinicești* ..., p. 55—56, cu variante la: a) T. Pamfile, *Cîntece de ţară*, p. 286, republicată şi de Aurelian I. Popescu, *Războiul* ..., p. 172—173 şi b) Aurelian I. Popescu, *Războiul* ..., p. 217, cu menţiunea: „Din Măgurele (Ilfov). Manuscris N. I. Dumitraşcu (colecţia autorului)".

[48] P. Ciorogariu, *Cîntece din popor*. Cu note muzicale, Buc., 1909, p. 119—121. Cu menţiunea „Cules de la G. Popescu, Bragadiru, plasa Marginea, Teleorman".

VALORIFICAREA FOLCLORULUI ÎN CADRUL FESTIVALULUI NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI"

ANCA GIURCHESCU

Prin profundul său conținut politic și educativ, prin unitatea de fond între muncă, sub toate aspectele ei, și actul creator, festivalul național „Cîntarea României" a dezvăluit, dincolo de rezultatele pozitive, concrete, exprimate în premii și cifre statistice, întreaga dăruire, sincera și pasionata participare la actul artistic, capacitățile creative și interpretative ale zecilor de mii de artiști amatori.

Prilejuri de reale și întemeiate satisfacții, spectacolele din cadrul tuturor etapelor au oferit în același timp, însă, subiecte de meditație, au dezvăluit noi aspecte care se cer dezbătute și precizate pentru ca fiecare confruntare de o asemenea amploare să constituie nu numai un bilanț al realizărilor, dar și o deschidere spre noi perspective de dezvoltare.

Este incontestabil că acest prim festival „Cîntarea României", atît prin numărul impresionant de mare al interpreților și formațiilor care au abordat folclorul, cît și prin bogăția de conținut a manifestărilor, a marcat o etapă de vîrf în acțiunea de valorificare spectaculară a creației populare.

Este o realitate faptul că în prezent o discuție asupra folclorului, în termen de componentă a culturii naționale, nu poate introduce decît din punct de vedere teoretic o diferențiere între cele două ipostaze ale sale, și anume : folclor existent în contexte sociale tradiționale și folclor vehiculat în contexte spectaculare. Între aceste două ipostaze se instituie tot mai strîns un raport de interdependență și de interacțiune reciprocă, atît la nivelul purtătorilor și interpreților, cît și la cel al producțiilor și produselor folclorice. Și dacă valorile cele mai de seamă ale spiritualității poporului nostru — mereu cizelate și înnoite de-a lungul timpului — constituie sau ar trebui să constituie modele pentru produsele spectaculare, nu este mai puțin adevărat că prelungirea existenței folclorului în contextul cultural contemporan și mai cu seamă sensul și calitatea acestui proces sînt direct sau indirect determinate de modul în care se realizează actul valorificării sale artistice în plan spectacular.

În perspectiva unității dialectice care stă la baza relației : folclor propriu-zis și folclor ca act spectacular, observațiile generale ce se desprind

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 2, p. 227—231, București, 1977.

din desfășurarea festivalului capătă semnificații mult mai profunde, ce vizează totalitatea formelor de existență ale folclorului în actualitate.

O primă caracteristică a acestor spectacole a fost marea lor diversitate, diversitate care s-a impus dincolo de cadrul unui regulament inițial, prea puțin diferențiat, care a lăsat în afara confruntărilor finale un număr destul de mare de formații sau interpreți de o valoare apropiată sau echivalentă. Acest aspect, pe care îl considerăm esențial, este semnificativ pe de o parte pentru a dovedi vitalitatea folclorului în planul existenței sale spontane, bogăția de genuri, ca și diversitatea de stiluri și forme de expresie în funcție de specificul local sau zonal, iar pe de altă parte pentru a ilustra viabilitatea actului de valorificare spectaculară și în special a existenței unor nivele diferite de transpunere scenică a folclorului.

Așadar, realitatea obiectivă, respectiv existența unor tipuri diferite de producții scenice avînd fiecare un profil bine definit, însumînd valori proprii și îndeplinind funcții ireductibile unele la altele, a impus, în special în etapa finală, o lărgire și o diversificare a criteriilor de apreciere, pentru ca fiecare din ele să-și găsească recunoașterea și locul meritat.

Există fără îndoială un criteriu unic și unitar în valorizarea oricărui act spectacular și acesta este cel al gradului de realizare artistică, al bogăției de conținut. Dar, în special în contextul mișcării artistice de amatori, funcției estetice a spectacolului i se alătură cea educativ-formativă și informativă, căci spectacolele urmăresc atît educarea estetică a publicului, cît și educarea sentimentului patriotic și a dragostei față de moștenirea culturală, întărind ideea de afirmare a identității și unității spirituale a poporului nostru.

Din acest motiv fiecare tip de formație, ca și fiecare producție spectaculară care ilustrează un anumit nivel de valorificare a folclorului (fie că acesta se rezumă la o simplă transpunere a creației folclorice în context spectacular, fie că reprezintă o prelucrare sau o creație de autor) își au un rost propriu și bine precizat. Dacă luăm în considerare realizările de vîrf ale acestui festival (și pentru a fi mai elocvenți ne vom referi la dans și obiceiul popular), formații ca cele ale căminelor culturale din Sărmaș, Giurtelec, Felmer, Vîlcele, Flămînzi, Sălătruc, Dăbîca, Comana de Jos sau Idicel nu pot fi judecate în comparație directă cu cele ale Întreprinderii de piese auto — Sibiu, cu ansamblurile „Semenicul" din Reșița, „Bihorul" din Oradea, „Balada" din București, „Timișul" sau „Călușul" din Scornicești, ca și cu formațiile Casei de cultură a sindicatelor din Piatra Neamț și I.M.M.R. „16 Februarie" din Cluj-Napoca, căci fiecare din aceste două categorii își au în contextul mișcării artistice de amatori un loc clar conturat, în primul rînd prin funcțiile cultural-educative, proprii și ireductibile, care le revin.

În acest sens spectacolele realizate prin mijlocirea însăși a purtătorilor de folclor, a celor ce au preluat prin transmitere spontană muzica și dansul popular și care participă direct la diferite obiceiuri, au rolul de a contribui la preluarea și transmiterea tradiției în forme cît mai autentice și bogate, de a păstra întreaga diversitate a stilurilor regionale, de a redescoperi și aduce în circuitul larg cultural-artistic producții valoroase pe cale de dispariție. Realizarea acestor țeluri se sprijină pe stimularea și afirmarea noului, a acelor formații de cămin cultural sau interpreți care posedă un material bogat, reprezentativ, inedit, un stil interpretativ

specific local și original, într-o transpunere scenică ce potențează calitățile artistice încorporate.

Oprindu-ne asupra spectacolelor realizate de formații și interpreți din mediul orășenesc, ținem să subliniem în primul rînd certul salt calitativ pe care l-au marcat în special colectivele puternice, stabile, cu activitate artistică intensă și permanentă.

Faptul că un mare număr de tineri, mai mult sau mai puțin legați de mediul folcloric, se dăruiesc cu pasiune practicării muzicii și dansului popular, depun un lăudabil efort de cunoaștere și se apropie cu dragoste de valorile creației populare relevă în primul rînd importanța funcției educative pe care acest tip de formații este chemat să o îndeplinească. Cît privește funcția artistică, aceasta se înscrie în seria acțiunilor de valorificare a tradiției folclorice prin mijlocirea unor prelucrări sau creații scenice care iau ca model folclorul propriu-zis sau producțiile vehiculate la nivelul formațiilor sătești.

Fiind în general vorba în cazul mediilor extra-folclorice de un proces de învățare dirijată, organizată, de selecționarea și alcătuirea unui anumit repertoriu, de realizarea unui act spectacular ce implică o participare creatoare din partea realizatorilor, nu putem să nu subliniem, în special în aceste cazuri, rolul deosebit de important și complex care revine instructorilor. Responsabili în aceeași măsură față de grupul pe care îl îndrumă, ca și față de valorile autentice pe care le manipulează, realizatorii de spectacole (de orice gen folcloric) trebuie să fie în aceeași măsură animatori și pedagogi, specialiști-profesioniști și adevărați artiști.

Și în cadrul acestui festival, ca și cu ocazia altor multor confruntări, s-a ridicat problema respectării autenticității producțiilor scenice în raport cu modelul folcloric propus. Or, s-a remarcat ca o caracteristică generală (fără îndoială și cu unele regretabile excepții) o mai clară înțelegere a conceptului, o mai mare grijă pentru respectarea criteriilor sale atît în alcătuirea repertoriilor, cît și în ceea ce privește structura textelor folclorice (muzicale, coregrafice, literare) transpuse pe scenă. Și totuși, chiar dacă sîntem departe de a vedea în conceptul de autenticitate o copie fidelă a faptului folcloric nativ (așa cum el trăiește în contexte tradiționale), trebuie să remarcăm că unele realizări scenice au limitat conținutul său în favoarea spectaculozității, care a devenit trăsătura predominantă a performanțelor scenice. Optînd pentru calea minimei rezistențe spre succes, aceste producții apelează la largul arsenal al mijloacelor spectaculare formale, devenite șabloane. Ar trebui însă să ne întrebăm care este conținutul acestui succes, în ce măsură reușesc aceste performanțe să spargă ecranul opac al reacțiilor senzoriale de suprafață și să pătrundă în sfera sensibilității profunde și a înțelegerii?

Se impune o distincție necesară ce se cere făcută între valoare reală și pseudo-valoare, atît de către realizatori, cît și de către public. Or, în această distincție conceptul de autenticitate joacă un rol primordial. Autenticitatea nu se referă numai la latura formală a producției folclorice, ci și la substanța sa, căci cele două nivele nu pot și nu trebuie să fie separate. Miezul problemei constă în a dezvălui publicului nu numai cum este dansul, muzica sau un obicei, ci ceea ce sînt ele, ceea ce însemnă pentru viața spirituală a unei colectivități, locul pe care îl ocupă, rolurile pe care le îndeplinesc. Nu trebuie uitat că în plan folcloric atît dansurile cît și

muzica, textele, costumele chiar, în afara funcţiei lor artistice îşi asumă şi alte rosturi : ele au rolul de a stabili o comunicare spirituală între oameni, de a semnifica apartenenţa la un anumit grup de vîrstă sau sex, de a ilustra un anumit statut, de a marca momente ceremoniale sau de a funcţiona într-un context ritual.

Plecînd de la o mai profundă şi cuprinzătoare cunoaştere a folclorului, valorificarea scenică ar trebui să vizeze în primul rînd reliefarea caracterului particular, propriu fiecărui gen folcloric şi fiecărui tip, care le conferă o „personalitate" distinctă.

Numai prin mijlocirea unei interpretări nuanţate, sincere, spontane, a unei profunde şi totale angajări emoţionale traduse prin expresivitatea gestului sau a intonaţiei, prin o anumită intensitate dinamică, prin tempo, mimică etc., mesajul emoţional şi ideatic atît de bogat şi de nuanţat al folclorului nostru ar putea fi receptat în toată complexitatea sa de către publicul spectator.

Este neîndoios că performanţa scenică acordă o mai mare pondere elementelor spectaculare, dar de aici pînă la exacerbarea caracterului de virtuozitate al dansului prin exagerarea vitezei şi intensităţii, pînă la restrîngerea repertoriului vocal exclusiv la melodii de joc sau a obiceiurilor la momente de mare amploare, pînă la reducerea conţinutului emoţional la o stereotipă exuberanţă exteriorizată prin strigături şi chiuituri ce însoţesc obsedant dansurile şi cîntecele, este o cale foarte lungă. Îngustarea orizontului şi reducerea mesajului la o semnificaţie unică prin exagerarea laturii spectaculare duc implicit la monotonie şi standardizare, căci inventivitatea formală (vezi desene coregrafice, prelucrări orchestrale, texte confecţionate etc.) nu poate suplini sărăcia conţinutului emoţional şi ideatic. Orice act artistic este polisemic, iar mesajul unui spectacol cu atît mai convingător, mai bogat cu cît el deschide publicului posibilitatea de a decoda (în funcţie de capacitatea sa de receptare) sensuri multiple, uneori inedite.

Ceea ce a ridicat de multe ori valoarea performanţelor scenice realizate de căminele culturale a fost chiar această autenticitate a interpretării, în care actul de reproducere a oricărui text folcloric era totodată un act de creaţie spontană ce angaja întreaga personalitate a interpretului. În acest sens, principala sarcină în îndrumarea acestor tipuri de formaţii sau interpreţi este găsirea acelor modalităţi de transpunere scenică a pieselor coregrafice, muzicale sau a obiceiurilor care să confere relief particularităţilor stilistice semnificative, să ofere posibilitatea desfăşurării plenare a personalităţii artistice, să nu limiteze fantezia şi spontaneitatea prin impunerea unor şabloane.

Cît priveşte formaţiile sau interpreţii din mediile urbane, aceştia au demonstrat prin cîteva realizări de excepţie că o cunoaştere profundă şi complexă a fenomenului folcloric, un efort de reflectare şi decodare a semnificaţiilor proprii fiecărui text şi respectarea adevărului artistic fac parte din criteriile fundamentale ale autenticităţii.

Pornind de la constatările făcute pe marginea primului festival, dar mai ales urmărind în perspectivă dezvoltarea continuă a artei spectacolului folcloric, considerăm că îmbogăţirea şi diversificarea formelor de expresie pentru a corespunde şi reflecta înseşi bogăţia şi diversitatea genurilor folclorice capătă importanţă esenţială. Astfel, la nivelul căminelor

culturale sprijinirea formaţiilor nou înfiinţate şi descoperirea unor interpreţi care promovează un repertoriu original şi un stil propriu unor zone folclorice mai puţin cunoscute vor contribui la îmbogăţirea patrimoniului cultural cu valori noi, uneori inedite. În acest sens am reaminti importanţa pe care o capătă readucerea în circuit artistic (şi chiar folcloric) a unor modalităţi tradiţionale de interpretare a muzicii şi dansului popular, ca de exemplu : cîntarea în grup la unison (la care uneori se adaugă o pedală), grupuri vocale antifonice, grupuri vocale, soliști sau dansuri însoţite de instrumente tradiţionale (fluiere, cavale, cimpoaie), păstrarea specificului zonal în structura tarafurilor ca şi în modul de acompaniament, interpretarea baladelor cu recitative şi renunţarea la versurile recitate teatral etc. etc. etc.

Pe viitor vor trebui găsite criterii cît mai nuanţate în aprecierea şi selecţionarea formaţiilor şi interpreţilor, astfel încît prezenţa acestora în festival să ilustreze marea diversitate a specificului zonal şi a genurilor folclorice, iar existenţa într-un judeţ a unor formaţii de vîrf, cu o îndelungată tradiţie, ajunse la un înalt grad de cizelare şi cristalizare (vezi căminele culturale Căpîlna de Jos, Bilca, Iaslovăţ, Vîlcele, Conţeşti etc.) să nu împiedice promovarea în etape superioare a formaţiilor noi. cu material inedit şi valoros, care s-au afirmat în fazele de masă.

Privit în perspectiva viitorului, festivalul "Cîntarea României", expresie a politicii culturale a partidului, oferă cadrul sistematic necesar pentru afirmarea unităţii în diversitate a culturii noastre contemporane. Dată fiind importanţa sa, multiplele probleme teoretice, metodologice şi organizatorice, dintre care unele au fost schiţate în articolul de faţă, cer o mai aprofundată dezbatere în coloanele revistelor de specialitate, ca şi în întîlnirile dintre cercetătorii creaţiei populare şi realizatorii de spectacole, prilejuite de diversele manifestări organizate la nivel judeţean sau interjudeţean.

PROFESORUL TACHE PAPAHAGI

(Avdela, Grecia 1892 — Bucureşti 1977)

La mijlocul lunii ianuarie a acestui an, s-a stins din viaţă, în urma unei îndelungate suferinţe, profesorul Tache Papahagi, distinsă personalitate a filologiei româneşti interbelice. Aproape întreaga generaţie mai vîrstnică de filologi din ţara noastră îi datorează mare parte din ştiinţa şi etica sa şi de aceea — acum cînd a plecat dintre noi — se cade să facem un scurt bilanţ al activităţii sale şi să-l recomandăm, pentru moştenirea ce ne-a lăsat-o, şi generaţiilor mai tinere. Lingvist talentat, etnograf remarcabil, folclorist de primă dimensiune în epocă, Tache Papahagi a întrunit în persoana sa toate calităţile pe care maestrul său Ovid Densusianu le cerea de la un filolog. La acestea se adăuga un puternic respect pentru adevărul ştiinţific, o nobilă pasiune pentru cunoaştere, o generoasă înclinaţie profesorală şi o probitate ştiinţifică fără pereche, totul pe fondul unui patriotism înflăcărat şi înţelept. De aceea, încă din viaţă, Tache Papahagi îşi avea deja constituită legenda, ceea ce nu este fără semnificaţie. Aspru cu toată lumea, dar mai aspru cu el însuşi, a dus o viaţă de permanentă schimnicie, sacrificînd orice urmă de viaţă personală pe altarul ştiinţei. Nu era un turn de fildeş chilia în care a gîndit şi muncit, dar întotdeauna omul îţi amintea de acei învăţaţi ai secolelor trecute care nu-şi găseau satisfacţia decît în incomoditate, inconfort şi singurătate. Zgîrcit la vorbe şi cu atît mai mult la laude, avea un fel al său de a-şi exprima adeziunea sau nemulţumirea, care — pentru cei care l-au cunoscut mai îndeaproape — nu era expresiea unui funciar pesimism cît priveşte natura umană, ci mai curînd a unei mari modestii şi mari timidităţi. Două mari iubiri

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 2. p. 233—235, Bucureşti, 1977.

i-au consumat întreaga existență : iubirea pentru țăranul român și iubirea pentru maestrul său Ovid Densusianu. Toată viața și-a închinat-o cercetării vieții poporului, respectiv a țăranului, în formele sale cele mai autentice : limba, obiciurile și credințele, precum și creația sa artistică, toate constituind — în concepția sa — coordonatele majore ale naționalității. Pentru aceasta a colindat toată țara, cu piciorul și cu ranița în spinare, înzestrat cu aparatul fotografic, încercînd să vadă cu ochii proprii tot ceea ce merita să fie văzut și reținut din ampla și proteica viață a poporului. Din acest îndemn s-a născut opera sa în trei volume *Images d'ethnographie roumaine*, București, 1928—1934, operă unică în literatura noastră de specialitate. Deși unele spirite înguste și invidiile mărunte au calificat opera drept o „recoltă ...de natură imagistică", astăzi sîntem în măsură să apreciem această lucrare la justa ei valoare și să înțelegem că ea perpetuează fenomene etnografice care, dispărînd între timp, își găsesc astfel ultima, dacă nu și singura atestare documentară și să prițepem că prof. Papahagi a salvat de la uitare și pierdere nenumărate fenomene fără de care nu se poate cunoaște cultura autentică a poporului nostru. Am putea oferi numeroase exemple pentru cele spuse mai sus, dar ne mărginim la unul singur, care, prin elocvența sa, ni se pare cel mai caracteristic. Astfel, pînă cînd Ion Mușlea nu și-a publicat în 1957 studiul său despre *O ființă demonică românească: Joimărița*, ce se știa despre „colindul" de Joia Mare era cu totul nesatisfăcător, iar astăzi lucrurile dacă mai pot fi reconstituite. Tache Papahagi a apucat fenomenul, l-a văzut și l-a și fotografiat, așa că ne-a lăsat pentru totdeauna imaginea acestei practici (*Images d'ethnographie roumaine*, vol. III, p. 282 : com. Bistrețu — Dolj, la 27 aprilie 1932).

Dar, pentru a înțelege mai bine esența contribuției lui Tache Papahagi la știința românească a vremii, se cuvine să arătăm că absolut toate lucrările sale cuprind și elemente de folclor, precum cele de folcloristică propriu-zisă conțin și note de limbă, etnografie și altele. Pentru aceasta putem aduce un exemplu tipic, dar și cel mai ilustru. Ultima sa lucrare, *Dicționarul dialectului aromân. General și etimologic*, apărut într-o primă ediție în 1963, deși este prin definiție o operă de lexicografie, cuprinde nenumărate date etnografice (explicarea amănunțită a unor termeni etnografici specifici), ca și extrem de numeroase fapte de folclor (în mod special, sute și sute de proverbe și alte expresii paremiologice, pentru a scoate în evidență utilizarea specifică a unor termeni de limbă). În acest fel, această mare lucrare a sa se erijează într-un document complet și absolut al culturii materiale și spirituale a aromânilor, reprezentînd tot ceea ce a putut să realizeze mai bine și mai temeinic știința filologică românească despre această ramură a romanității orientale. Dar măcar trei lucrări folclorice ale prof. Tache Papahagi trebuie să fie menționate aici mai pe larg. Este vorba de marea sa culegere de folclor din Maramureș (nr. 2 din lista bibliografică), care este cea mai bună colecție de acest fel realizată cu mijloace tradiționale (fără aparatură tehnică specială). Ea încununează un îndelungat efort de culegere efectuat în țara noastră și întrunește toate condițiile științifice pe care Ovid Densusianu le pretindea de la asemenea lucrări. Orice comparație cu alte culegeri din epocă (și mai ales cu cealaltă mare culegere maramureșeană, a lui Ioan Bîrlea) scoate în evidență — fără posibilitate de replică — excelența unică a acestei culegeri. Cea de-a doua lucrare memorabilă a sa este volumul de *Paralele folclorice greco-române* (nr. 7), apărută în anul 1944 și reluată într-o ediție augmentată în 1970 (nr. 8). Este cea mai mare lucrare de folclor comparat realizată la noi în țară pînă la acele două date, rămînînd drept permanentă lucrare de referință pentru studiile de folclor comparat. În fine, cea de-a treia lucrare ce se cuvine să fie menționată aici este *Poezia lirică populară* din 1967. Cartea a fost publicată la circa 20 de ani de la alcătuirea sa și ilustrează teoretic și metodologic data alcătuirii și nu a publicării. De aceea nu a avut, la data apariției sale, succesul pe care îl merita. La data alcătuirii sale, cînd ea i-a servit autorului drept curs universitar, lucrarea întrunea calități unanim recunoscute pe plan european și se găsea efectiv la un nivel european. Ne ajunge astfel s-o comparăm cu celebra lucrare a lui Karl Leopold Goetz asupra liricii sîrbocroate. Dacă astăzi nu mai satisface este pentru faptul că publicului îi vine mai ușor și mai simplu să se plaseze la nivelul datei de apariție, 1967.

Dacă n-ar fi decît pentru aceste trei lucrări și încă generațiile mai noi ar trebui să-i fie adînc recunoscătoare, dar numărul lucrărilor sale care și-au asigurat un loc de cinste în cultura și știința românească este mult mai mare. Opera sa, în întregime, merită să fie cercetată și dusă mai departe, într-un efort de continuitate care singur asigură temeliile unei culturi. Mai e de amintit aici faptul că învățatul a lăsat în manuscris o mare lucrare intitulată *Dicționar folcloric*, din care a publicat un scurt eșantion (nr. 10). Publicarea acestui material ar fi de mare utilitate. Pentru a caracteriza pe om, e bine să mai amintim aici și faptul că el, încă în viață fiind, a donat Academiei R.S. România cărțile sale — din care unele adevărate rarități — , colecția sa de fotografii etnografice cu cîteva mii de piese inedite, precum și corespondența și documente personale, importante pentru definirea epocii și anumitor personalități.

Deși ne-a părăsit, încheindu-și periplul pămîntesc, el continuă să meargă vitejește în rînd cu toți cei care s-au decis să se dedice folcloristicii românești, oferind exemplul ales al unei vieți cinstite și drepte și pilda nepieritoare a unei existențe închinate slujirii poporului său.

Opera lui Tache Papahagi, elaborată de-a lungul unei jumătăți de secol, cuprinde 88 de titluri. Din acestea, exact un sfert, respectiv 22 de titluri, sînt consacrate folclorului. Le înșirăm aici la capătul acestor sumare considerații comemorative:

1. *Din folclorul romanic și cel latin*, București, 1923, 174 p.
2. *Graiul și folclorul Maramureșului*, București, 1925, 240 p.
3. *Creațiunea poetică populară*, în „Grai și suflet", II (1925—1926), p. 263—309.
4. *Folclor român comparat*, Curs univ. litogr., București, 1929, 427 p.
5. *Aromânii: grai, folclor, etnografie, cu o introducere istorică*, Curs univ. litogr., București, 1932, 213 p.
6. *Flori din lirica populară. Doine și strigături*, București, 1936, 79 p.
7. *Paralele folclorice (greco-române). Traduceri din poezia greacă și note de folclor, filologie și etnografie*, București, 1944, 96 p.
8. *Paralele folclorice. Traduceri din poezia greacă. Introducere, note de folclor, filologie și etnografie urmărite comparativ*, ediția a doua, București, 1970, 200 p.
9. *Concordances folkloriques et ethnographiques. I*, în „Langue et littérature", 3 (1946), p. 166—201.
10. *Din „Mic dicționar folcloric" — spicuiri folclorice și etnografice comparate*, București, 1947, 29 p.
11. *Concordances folkloriques et ethnographiques. II*, în „Langue et literatture", 4 (1948), p. 72—98.
12. *Poezia lirică populară*, București, 1967, 591 p.
13. *Prevestirile — lecturi folclorice*, în „Viața studențească", București, 1922.
14. *O problemă de romanitate sud-ilirică*, în „Grai și suflet", I (1923—1924), p. 72—99.
15. *Cercetări în Munții Apuseni*, în „Grai și suflet", II (1925—1926), p. 22—89.
16. *Prin munții și valea Cernei superioare*, în „Arhivele Olteniei", 14 (1935), 14 p.
17. *Rectificare la o însemnare referitor la Tîrgul de fete*, în „Peninsula Balcanică", 3 (1925), p. 85—86.
18. *Probleme cultural-științifice: lingvistica, etnografia, folclorul*, în „Cuvîntul", București, 1926, 31 oct. și 3 nov.
19. Recenzie la Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, în „Grai și suflet", I (1923—1924), p. 155—156.
20. Recenzie la André Mazon, *Contes slaves de la Macédoine sud-occidentale*, în „Grai și suflet", I (1923—1924), p. 343—347.
21. Recenzie la Raffaele Corso, *Folklore*, 1923 și *Patti d'amore e pegni di promessa*, 1924, în „Grai și suflet", I (1925—1926), p. 411—413.
22. Recenzie la I. A. Candrea, *Folclorul medical român comparat*, 1944, în „Langue et littérature", 3 (1946), p. 243—246.

Adrian Fochi

MIHAI POP, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, 1976, 192 p.

Iată că, la cîteva luni după apariția volumului *Folclor literar românesc* de Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu, o nouă carte semnată de Mihai Pop a văzut lumina tiparului. Este vorba despre *Obiceiuri tradiționale românești*, lucrare apărută sub egida Consiliului culturii și educației socialiste și a Institutului de cercetări etnologice și dialectologice.

Profund cunoscător al fenomenului culturii populare, teoretician al folclorului și cercetător pasionat al problemelor culturii tradiționale în contemporaneitate, Mihai Pop își propune în această lucrare analiza obiceiurilor tradiționale românești în perspectiva unei valorificări competente a acestora.

Preocupat de identificarea trăsăturilor comune tuturor obiceiurilor, indiferent de modul concret de desfășurare a acestora, și de variația fiecăruia dintre ele în spațiul carpato-dunărean, autorul definește raportul dintre *obicei* [„ansamblu de manifestări folclorice legate de un anumit eveniment sau de o anumită dată" (p. 25)], *ceremonial* [„ceremonia este o parte a obiceiului, constituită dintr-o secvență organizată de acte solemne" (p. 25)] și *rit* [„element al obiceiului în care intervin reprezentările mitologice" (p. 25)] și determină notele fundamentale ale obiceiurilor. *Obiceiurile sînt manifestări colective și generale*; au un caracter general în sensul că, într-o colectivitate tradițională, nu este de conceput ca îndatoririle legate de o datină sau de un eveniment important din viața unuia dintre membrii comunității să nu fie marcate solemn ; ele au un caracter colectiv în sensul că, în cele mai multe dintre situații, obiceiurile se împlinesc cu o participare numeroasă din partea colectivității sătești : nunta, înmormîntarea, obiceiurile de muncă etc. Pot fi, totuși, semnalate și situații cînd unele obiceiuri se performează individual sau în grupuri mici (de exemplu, ghicirea viitorului de către fete în ajunul Anului nou). *Obiceiul se cere îndeplinit corect*; în cazul riturilor, neîndeplinirea conform normelor tradiționale a acestora atrăgea după sine anularea eficienței riturilor, implicit atragerea acțiunii malefice a ființelor supranaturale. *Obiceiurile au avut un sens social*, în virtutea orientării ieologice a colectivității, ele se bazau pe principiul reciprocității, al compensației și al ajutorului reciproc, marcau ritmul și dinamica activităților fundamentale ale individului în colectivitățile arhaice.

Pornind de la aceste observații, Mihai Pop pune în discuție problema atît de dezbătută și de complexă a originii obiceiurilor. El constată că, în vreme ce unele dintre obiceiuri au apărut în procesul muncii, altele își au originea, probabil, în rituri bazate pe credințe și mituri străvechi, iar altele, în sfîrșit, au ajuns, pînă în zilele noastre sub formă de joc sau de petrecere. Identificarea acestor matrici generatoare de obiceiuri este extrem de importantă. Folcloristica ultimelor decenii a acreditat ideea că toate obiceiurile au avut în trecut un substrat ritologic, că poporul a creat pînă într-o anumită etapă a evoluției sale exclusiv acte magice. Acestei etape i-a urmat o alta, caracterizată prin demolarea funcției ritologice conținute în obicei ; procesul de desacralizare s-ar produce pînă astăzi, el ar apărea în toate obiceiurile, iar o încercare de reconstituire a obiceiurilor în formele lor originale ar implica reîncorporarea ritului în conținutul ceremonialului. Analiza obiceiurilor din perspectiva oferită de Mihai Pop arată că o asemenea operație nu este însă necesară în toate cazurile, dat fiind că o seamă întreagă de obiceiuri, cele care au apărut ca petreceri, ca serbări populare, nu au implicat niciodată o funcție rituală care să se fi pierdut. Ele au răspuns dintotdeauna nevoii de petrecere și de joc a colectivităților sătești.

Rev. etn. folc., tom. 22, nr. 2, p. 237–247, București, 1977.

Un al doilea aspect interesant legat de geneza obiceiurilor este cel privitor la originea lor etnică. Autorul apreciază că multe dintre obiceiuri sau elemente ale obiceiurilor noastre par a-şi avea izvorul în cultura traco-dacă ; altele sînt de origine romană, în vreme ce altele par a fi împrumuturi de la popoarele antichităţii mediteraneene. Acestui strat extrem de vechi li s-au alăturat obiceiuri şi ceremonialuri formate în epoca feudalismului, iar altele sînt datorate influenţei doctrinei creştine. În sfîrşit, unele obiceiuri şi elemente de obicei sînt rezultate ale traiului în comun cu alte popoare conlocuitoare sau popoare şi grupuri etnice cu care românii au intrat în contact în decursul vremurilor.

Pornind de la premisa că obiceiurile sînt manifestări sociale, că ele nu pot fi concepute în afara colectivităţilor săteşti care le performează, precum şi de la faptul că între membrii acestor colectivităţi se stabilesc relaţii complexe, Mihai Pop consacră un capitol al cărţii problemelor relaţiilor de înrudire şi rolului pe care aceste relaţii îl joacă în desfăşurarea obiceiurilor. Autorul constată că grupul social de bază al comunităţilor etnologice româneşti era *neamul*, care, dincolo de familia nucleară (părinţi şi copii), cuprinde pe toţi cei înrudiţi prin *consangvinitate* (baza biologică socială a relaţiilor de înrudire), prin *afinitate* (modul de a stabili, pe plan social, prin schimburi matrimoniale, un sistem de alianţă mai larg) şi prin *năşie* (alianţă care se realizează în acte sociale şi economice).

Pe baza cercetărilor efectuate în decursul anilor, autorul constată că, pentru satele româneşti tradiţionale, neamul era o unitate exogamă în cadrul unei endogamii locale. Totuşi, în satele de ţărani liberi, neamurile nu erau asociaţii cu caracter egalitar. În evul mediu s-a dezvoltat şi s-a consolidat un sistem ierarhic între neamurile unei aceleiaşi comunităţi săteşti, sistem care a avut consecinţe în planul dezvoltării sociale ulterioare. Respectîndu-se principiul endogamiei locale, la nivelul neamurilor satului şi la nivelul neamurilor satelor învecinate se stabileau relaţii de înrudire şi de alianţă pe baza unor interese de grup cu caracter complex. Se poate vorbi, în raport cu ierarhia socială, de trei zone de endogamie locală de cuprindere teritorială diferită : cea a satului, cea a satului şi a satelor vecine şi cea a ţinutului sau zonei. Această situaţie corespundea legăturilor de înrudire din epoca feudală şi, în unele locuri, ea s-a prelungit pînă aproape în vremea noastră. Cum se răsfrînge însă sistemul de înrudire propriu colectivităţilor săteşti în modul de desfăşurare a obiceiurilor? Din multitudinea de implicaţii semnalăm numai cîteva : căsătoriile nu erau permise decît dincolo de gradul al treilea de rudenie şi uneori chiar dincolo de gradul al patrulea de rudenie ; tradiţia interzicea căsătoria între cumnaţi, probînd prin aceasta că relaţiile de afinitate se supuneau aceloraşi rigori ca şi relaţiile de consangvinitate. În unele zone aceleaşi interdicţii funcţionează în cazul în care un membru al unui neam încearcă să se căsătorească cu un membru al familiei naşului său.

Sistemul de înrudire se evidenţiază şi în cazul desfăşurării unor alte manifestări tradiţionale. Dacă, de exemplu, flăcăii dintr-un grup social doresc să participe la joc într-un alt sat, ei nu o pot face decît la solicitarea grupului care organizează jocul. În acest scop, înainte de a intra în joc ei trebuie să treacă printr-un ceremonial de acceptare, să fie invitaţi în casa unuia dintre cei care i-au poftit şi să fie ospătaţi. Printr-o ceremonie de acceptare similară trec şi fetele, cu deosebirea că acestea nu pot fi introduse în joc decît de către un membru al colectivităţii învecinate cu care se înrudesc.

În cadrul volumului, un spaţiu cuprinzător este acordat desfăşurării şi semnificaţiilor obiceiurilor ca atare. Sînt astfel prezentate **obiceiurile de Anul nou** (*colindatul* — autorul observă că între ritmul colindelor şi ritmul unora dintre dansuri este o asemănare uimitoare, ceea ce îl face să presupună că mai demult colindele au fost dansate —, *jocurile mimice, ţurca, brezaia, caprele, măştile, vicleimul, pluguşorul, buhaiul, teatrul popular*), **obiceiurile de primăvară** (*petrecerile de Lăsata secului, vergelul, strigarea peste sat, plugarul* — autorul apreciază că obiceiul plugarului este, alături de pluguşor, cel mai important obicei agrar al românilor —, *obiceiul junilor de la Scheii Braşovului, armindenii, sîmbra oilor, căluşul, drăgaica*), **obiceiurile nelegate de date fixe** (*paparudele, caloianul, cununa*). În cadrul **obiceiurilor** care **marchează momente importante în viaţa omului** (*naşterea, căsătoria, moartea*), Mihai Pop acordă un binemeritat spaţiu obiceiurilor care marchează trecerea la starea de flăcău de însurat sau fată de măritat, transmise pînă în epoca modernă sub forma unor relicve sau elemente de ceremonial. În sistemul obiceiurilor tradiţionale româneşti, trecerea la starea de flăcău de însurat avea un caracter social şi era legată de rînduiala obişnuielnică a comunităţii din care făcea parte tînărul. În genere, se poate spune că flăcăul părăsea cadrul familiei şi era introdus într-un cadru nou, mai cuprinzător, care nu era numai de vîrstă, ci, uneori, şi de profesie. El dobîndea dreptul de a merge la horă, la tîrg, la cîrciumă, intra în ceata de colindători, putea lua fete la joc etc. Fetele care deveneau fete de măritat dobîndeau şi ele o seamă de drepturi : emblema exterioară a noului lor statut era aceea că ele veneau la horă cu capul descoperit, cu părul împletit cunună sau cu cunună de flori în păr.

Spre deosebire de riturile de iniţiere ale tinerilor aşa cum apar ele în obiceiurile altor popoare, folclorul românesc păstrează numai două manifestări care amintesc de existenţa

unor rituri de trecere pentru flăcăi : intrările în cetele de feciori, iar pentru fete intrarea la horă. Conform tradiției, o fată se putea socoti băgată în horă numai după ce a trecut pe sub mîna flăcăului. Această figură de dans, atît de obișnuită în jocuri ca *Ardeleana* sau *Hațegana*, pare a fi avut cîndva o semnificație rituală legată de inițiere.

Numeroasele fapte descrise și comentate îi permit autorului să conchidă că obiceiurile sînt „fapte culturale complexe, menite înainte de toate să organizeze viața oamenilor, să marcheze momentele importante ale trecerii lor prin lume, să le modeleze comportările" (p. 180).

Preocupat de valorificarea prin spectacol a obiceiurilor noastre tradiționale, Mihai Pop observă că transpunerea scenică nu trebuie să devină o demonstrație etnografică. Respectul pentru fidelitate urmează să fie corelat cu o cunoaștere aprofundată a semnificațiilor obiceiului, fără însă să se caute cu orice preț accentele magice ale obiceiurilor, mai ales acolo unde chiar colectivitatea care le practică ignoră sensul ritual al unora dintre ele.

Cu toate că, aparent, volumul este destinat activiștilor culturali, celor care au menirea să valorifice prin scenizare folclorul românesc în general, obiceiurile tradiționale în particular, în fapt, prin amplitudinea și calitatea investigației, lucrarea cîștigă și alți destinatari. Cartea se adresează în egală măsură tuturor celor interesați în cercetarea fenomenului culturii populare, de la folcloriștii grupați în asociații pînă la studenți și cele mai largi categorii de oameni de cultură. Este o carte scrisă cu sensibilitate și profunzime de un cercetător care și-a consacrat întreaga viață studierii folclorului românesc.

Este regretabil că această lucrare, atît de utilă celor care se ocupă de cercetarea culturii populare, considerată greșit că se adresează exclusiv activiștilor culturali, are o circulație restrînsă și nu a fost difuzată prin librării ; egal de deprimant este că, în aceste împrejurări chiar, lucrarea a apărut cu atîtea greșeli de tipar, că nici unul dintre cei care s-au îngrijit de publicarea volumului nu a supus textul unei corecturi. Considerăm de aceea că este necesar ca volumul să cunoască o grabnică și îngrijită reeditare pentru a deveni cunoscut cititorului interesat în problemele folclorului românesc. Prin conținutul său, lucrarea lui Mihai Pop merită aceasta din plin.

Constantin Eretescu

Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anul 1976, Cluj-Napoca, 1976, 375 p.

Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei, editat în anul 1976, este o lucrare care îmbogățește literatura de specialitate. Materialele și studiile publicate abordează probleme diferite din domeniul muzeografiei și etnografiei.

Sub aspect tematic lucrările volumului se pot grupa pe următoarele probleme : **Muzeografie și muzeologie.** I —Aurelia Tița, *Realizări și perspective în secția în aer liber a Muzeului etnografic al Transilvaniei*, p. 11—32 ; II — Viorica Pascu, *Aspecte ale muzeologiei americane contemporane*, p. 321—340. **Etnografie.** A. *Ocupații.* I—Ioan Toșa, *Reflectarea agriculturii transilvănene în colecția Muzeului etnografic al Transilvaniei*, p. 33—80 ; II — Pompei Mureșanu, *Contribuții etnografice la terminologia unor elemente de cultură agricolă din județul Satu Mare*, p. 187—225 ; III — Romulus Oșianu, *Contribuții la studiul vînătorii țărănești cu curse, în Transilvania*, p. 113—133. B. *Așezări, meșteșuguri, artă populară.* I — Cristina Ghiurițan, *Colecția de ouă încondeiate a Muzeului etnografic al Transilvaniei*, p. 83—111 ; II — Dumitru Irimieș, *Tipuri de fîntîni din Transilvania*, p. 135—174. C. *Portul popular.* I — Lucia Apolzan, *Evoluția unor elemente ale portului din Hodac, județul Mureș*, p. 175—184. D. *Medicina populară.* I — Maria Bocșe, *Cercetări de etnoiatrie în Munții Apuseni*, p. 229—261. E. *Obiceiuri.* I — Emil Petruțiu, *Forme tradiționale de organizare a tineretului: Călușarii* (Din materialele arhivei de folclor, Cluj-Napoca), p. 263—274 ; II — Tiberiu Graur, *Piedici rituale în structura și funcția ceremonialului de nuntă tradițional*, p. 283—295 ; III — Iuliana Blaga, *Participarea tineretului la viața socială a satului tradițional*, p. 275—281.

Aurelia Tița, după ce face cunoscute principalele etape de dezvoltare ale Muzeului etnografic al Transilvaniei, arată rolul de inițiator al profesorului R. Vuia. În continuare autoarea menționează eforturile de organizare a muzeului în anii construcției socialismului, de creare a fondului unic de documente privind cultura populară transilvăneană. Se constată că repartizarea exponatelor este făcută pe județe și zone etnografice, dar că se observă o mai mare concentrare a atenției și eforturilor colectivului asupra unor regiuni : Maramureș, Bistrița-Năsăud, Munții Apuseni, Sălaj, Bihor, Cluj, mai puțin Arad, Banat, Brașov, Secuime,

Hunedoara, şi chiar deloc faţă de altele. Se insistă asupra faptului că pentru anii viitori se are în vedere şi acoperirea judeţelor deficitare, astfel încît să fie reprezentate proporţional toate zonele etnografice româneşti şi ale naţionalităţilor conlocuitoare din cuprinsul Transilvaniei. Materialul reprezintă o retrospectivă cuprinzătoare şi sistematică asupra patrimoniului etnocultural al secţiei în aer liber, de un interes nemijlocit pentru studiile de istorie a culturii populare româneşti.

Viorica Pascu informează cititorii anuarului despre un schimb de experienţă efectuat cu unele muzee din Statele Unite. Autoarea clasifică muzeele vizitate astfel : muzee care utilizează în cadrul expoziţiilor tehnica clasică de expunere, cu exponate în vitrine, biotopuri, diorame ; localităţi muzeale cu tehnica tradiţională reînviată (ateliere în care meşteşugari îmbrăcaţi în costume de epocă din secolele XVII—XVIII, cu întregul inventar tradiţional meşteşugăresc — nicovală, foale —, reconstituie în faţa vizitatorilor tehnologii arhaice, întîlnite încă în peisajul cultural local). Autoarea acordă un loc aparte structurii organizatorice a muzeelor americane. În a doua parte a lucrării se prezintă unele aspecte ale popularizării şi prezentării colecţiilor muzeale, principiile generale de expunere, observaţii referitoare la conservarea obiectelor, organizarea depozitelor.

Ioan Toşa, face un scurt istoric privitor la dezvoltarea agriculturii ca o ocupaţie principală în ţara noastră. Studiul său are următoarea structură tematică : terenurile arabile, gospodăriile ţărăneşti, aratul (moduri de arături şi tipuri de pluguri), ca şi celelalte etape ale pregătirii ogorului, pînă la secerat şi treierat. Autorul omite unele studii de specialitate, care l-ar fi ajutat la analizarea materialului etnografic agrar din Muzeul Transilvaniei în contextul problematicii cercetării agriculturii tradiţionale la români.

Pompei Mureşanu prezintă caracterizarea generală a condiţiilor pedogeografice şi hidrologice ale judeţului Satu Mare, din care reiese faptul că judeţul are o suprafaţă care s-a pretat la practicarea agriculturii din cele mai vechi timpuri. Autorul explică atît etimologia diverselor etape din cadrul acestei ocupaţii complexe, cît şi aceea a unor unelte agricole, ajungînd la concluzia că argumentele etnografice alături de cele arheologice, filologice şi istorice dovedesc continuitatea unei populaţii sedentare pe teritoriul judeţului cercetat, care a avut ca ocupaţie principală agricultura. Materialul ar fi fost şi mai bine valorificat dacă autorul ar fi apelat la întreaga bibliografie de etnografie agrară românească, fapt ce l-ar fi ajutat la încadrarea practicării agriculturii tradiţionale din ţara noastră.

În studiul său, Romulus Oşianu se referă la unele date privitoare la cursele tradiţionale de vînătoare din Transilvania. Autorul face un scurt istoric al uneia din ocupaţiile tradiţionale din Transilvania, vînătoarea, cu referiri la întreaga ţară, bazîndu-se pe date istorice şi atestări arheologice. Stabileşte tipurile de curse de vînătoare după criteriul funcţional. Studiul deţine un bogat material informativ referitor la problema abordată.

Cristina Ghiuriţan se referă la colecţia de ouă încondeiate a Muzeului etnografic al Transilvaniei, analizînd ornamentica, cromatica şi tehnicile de încondeiere.

Dumitru Irimeş face un scurt istoric al modului de aprovizionare cu apă în zonele cercetate, completînd aceasta cu unele proceduri de dobîndire a apei necesare consumului casnic, descrierea formelor de captare şi utilizare a apei. Se ia în discuţie semnificaţia magică a apei, legată de credinţe şi obiceiuri, şi în funcţie de unele etimologii se apreciază vechimea fîntînilor în ţara noastră.

Lucia Apolzan priveşte portul popular în perspectivă istorică, considerîndu-l „o expresie a unui anumit stadiu de dezvoltare culturală a poporului român şi adesea ca o expresie a istoriei lui sociale". Bazîndu-se pe o metodologie riguros ştiinţifică şi apelînd la metoda comparativă, ajunge la concluzia că portul popular din Hodac, jud. Mureş, păstra în perioada cercetării de teren un „caracter tipic, tradiţional şi unitar, cu unele elemente specifice Transilvaniei şi altele comune ţării întregi, avînd rădăcinile plasate în trecut, într-un fond ilirotracic". Analizează piesele de port popular în funcţie de condiţiile social-istorice şi economice, sesizînd diferenţierile după grupele de vîrstă, stare civilă, ceremonii şi ocazii. Motivele cu caracter geometric sînt considerate specifice culturii geto-dace. Prin toate argumentele etnografice aduce o nouă contribuţie care vizează unitatea portului din Transilvania şi provinciile extracarpatice, dovedind „continuitatea populaţiei autohtone, o permanenţă şi o îndelungată circulaţie a elementelor decorative trecînd mereu la forme superioare" prin folosirea resuselor materiale locale. Autoarea cercetează elementele de port, raportîndu-le permanent la fenomenul general românesc.

Maria Bocşe consideră etnoiatria ca îndeletnicire străveche pe teritoriul României, precizînd faptul că dacii comercializau plantele medicinale. Autoarea face o paralelă între condiţiile fitogeografice din Munţii Apuseni şi etnoiatrie pe de o parte, şi condiţiile social-economice pe de altă parte. Se face un istoric privind vechimea practicilor terapeutice în Munţii Apuseni, în Transilvania şi pe întreg teritoriul ţării noastre. În capitolul *Aspecte ale terapeuticii populare din Munţii Apuseni* se apreciază faptul că fitoterapia se găseşte asociată cu organoterapia sau

opoterapia, dar mai adesea se practică separat în raport de condițiile geografice ale satelor, corelat cu cunoștințele empirice ale vindecătorilor și cu credințele și tradițiile locale. Lucrarea are un amplu tabel cu plantele utilizate în etnoiatrie, un tabel cu rețete din domeniul fitoterapiei umane, fitoterapeutica în medicina veterinară populară, organoterapia.

Emil Petruțiu descrie un vechi obicei — călușarii — care se încadrează în categoria obiceiurilor calendaristice sau obiceiurilor de peste an. Analizează structura obiceiului și funcțiile participanților, veșmintele lor fiind cele din categoria portului popular. Constituie un valoros material comparativ pentru studiul acestei probleme.

Tiberiu Graur prezintă un bogat material privitor la unele aspecte rituale în structura și funcția ceremonialului de nuntă tradițional. Este un bun început de analiză a acestor categorii de fapte („piedici rituale") și totodată material comparativ pentru alte zone din Transilvania și celelalte provincii istorice sau zone etnografice.

Iuliana Blaga tratează o problemă ce se încadrează în categoria obiceiurilor sociale. În acest context vorbește despre ceata de feciori, șezătoare și clacă, între care există o strînsă corelare cel puțin în unele zone din Transilvania, cum este de exemplu cea a Făgărașului. De asemenea, surprinde aspectul social al unor etape din cadrul nunții tradiționale.

În concluzie, studiile și materialele prezentate mai sus aduc un plus de material informativ pentru problemele abordate. Așa cum am subliniat pe parcursul recenziei, întregul volum ar fi cîștigat dacă ar fi încadrat aceste materiale în contextul etnografic general românesc.

Silvia Iosipescu

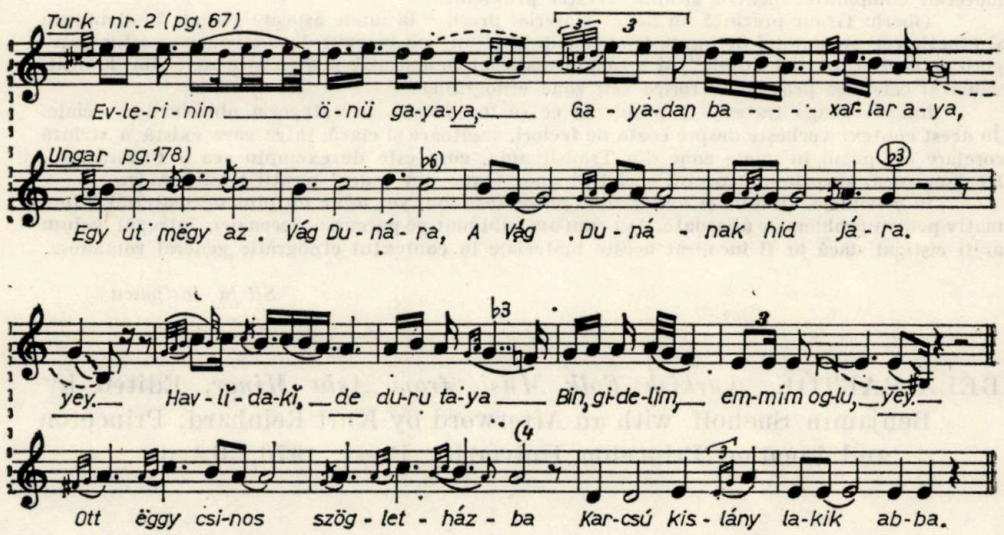
BÉLA BARTÓK, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Edited by Benjamin Suchoff, with an Afterword by Kurt Reinhard, Princeton and London, Princeton University Press, 1976, 312 p.

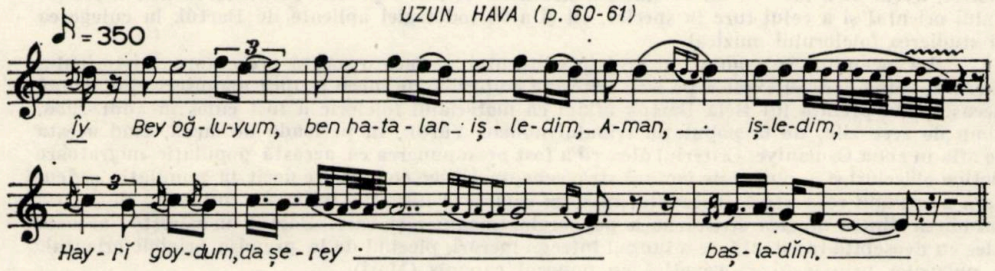
Cu publicarea ultimului studiu realizat de Béla Bartók despre folclorul muzical turcesc din Asia Mică, editorul Benjamin Suchoff adaugă o nouă și prețioasă lucrare la seria publicațiilor reprezentative din opera bartokiană în domeniul etnomuzicologiei, de a cărei tipărire, dealtfel, se ocupă de mai mulți ani. Și este meritul acestui editor — pasionat la rîndul său de cercetarea realizărilor lui Béla Bartók asupra folclorului muzical — de a da la lumină și a ne oferi în excelente condiții grafice o lucrare deosebit de interesantă. Cuprinsul volumului, orînduit după concepția editorului, ne oferă o optimă valorificare a manuscrisului prin însoțirea acestuia nu numai cu tabele-indice aparținînd autorului și privind analizele structurii morfologice muzicale și poetice, localitățile cercetate, persoanele de la care s-a cules, bibliografia, ci și cu un comentariu aparținînd muzicologului Kurt Reinhard, prin care acesta aduce o seamă de completări pe baza culegerilor ulterioare întreprinse în zona cercetată de Bartók. Astfel, avem de-a face cu un veritabil instrument de lucru pentru cunoașterea atît a folclorului oriental și a celui turc în special, cît și a metodologiei aplicate de Bartók la culegerea și studierea folclorului muzical.

La începutul volumului, în prefața editorului, se face o scurtă prezentare a istoricului lucrării, după care se explică pe larg criteriile editoriale de lucru asupra manuscrisului. După aceasta, din prefața lui Béla Bartók aflăm că materialul folcloric a fost cules în anul 1936, timp de zece zile, de la populația tribului nomad Yürük, în perioada de iarnă, cînd acesta se afla în zona Osmaniye. Criteriul alegerii a fost presupunerea că această populație migratoare deține obiceiuri și o muzică de factură străveche, mai bine conservate decît la populația sedentară a regiunii respective. Totodată, însă, se comunică intenția inițială a autorului de a afla înrudirea dintre muzica străveche a popoarelor maghiar și turc. Bartók urmărește această idee cu deosebită insistență de-a lungul întregii lucrări, plecînd de la premisa originii orientale a ungurilor prin legătura genetică cu poporul ceremiș (Mari).

Cu toate argumentele istorice și filologice însă, materialul folcloric muzical supus comparației nu ne apare totdeauna convingător. De pildă, tratarea melodiei turce nr. 2 (p. 67) și a melodiei maghiare nr. I (p. 178) ca variante aparținînd aceluiași tip muzical ne apare mult prea largă. Atît sunetele cadențiale, cît și motivul de început sînt elemente prezente în folclorul mai multor popoare, în a căror muzică găsim sisteme sonore similare.

Desigur însă că cele 87 de piese înregistrate pe cei 64 de cilindri de fonograf nu reprezintă toate categoriile folclorice muzicale, iar unele nu au nici execuție reală, ca de pildă cîntecele de leagăn sau bocetele interpretate de către bărbați în loc de femei. Bartók recu-

noaşte, însă, faptul că nu a putut lucra cu femeile, datorită unor interdicţii ale religiei mahomedane privitoare la comportamentul acestora, în special faţă de bărbaţi străini. Credem însă că şi timpul extrem de scurt afectat deplasării nu a putut prilejui decît o culegere cu caracter de anchetă, în care Bartók, cu deosebita sa capacitate, a cules totuşi un maximum de informaţii şi înregistrări. Un ajutor preţios l-a avut în persoana compozitorului turc A. Adnan Saygun, care l-a însoţit pe teren şi ulterior a transcris şi tradus, în limba franceză, textele culese.

Turk nr. 2 (pg. 67)
Ev-le-ri-nin ö-nü ga-ya-ya, Ga-ya-dan ba-xar-lar a-ya,
Ungar pg. 178)
Egy út mëgy az . Vág Du-ná-ra, A Vág . Du-ná-nak hid já-ra.
yey. Hav-lï-da-kï, de du-ru ta-ya Bin, gi-de-lim, em-mim og-lu, yey.
Ott ëggy csi-nos szög-let-ház-ba Kar-csú kis-lány la-kik ab-ba.

În studiul introductiv afectat părţii întîi, Bartók ne prezintă analiza amănunţită a muzicii după sistemul său de grafie şi clasificare pe secţiunile rîndurilor melodice, marcate de cezură şi amplasarea tuturor melodiilor la înălţimea corespunzătoare sunetului sol (g)[1] ca ton final. Pe baza acestui criteriu — la care adaugă ca element principal pe cel metricoritmic — cele 87 de melodii sînt împărţite pe 20 de clase — unele cu subclase —, pe care Bartók le caracterizează pe fiecare în parte. Aceasta pare însă să ne ascundă înrudirea tipologică muzicală dintre diferitele melodii, estompînd tocmai procesul evoluţiei. De pildă, faţă de melodia nr. 2, redată mai înainte şi trecută de Bartók în clasa I, găsim ca variantă melodia nr. 37, trecută însă în clasa a XII-a.

Dealtfel, Bartók apropie acest cîntec de clasa a II-a, incluzîndu-l printre melodiile pe care le socoteşte ca incomplete sau ca forme alterate ale acestei clase. Acest cîntec, însă, ne apare de factură mai veche şi perfect reprezentativ pentru o anume categorie a cîmpurilor din

[1] În original notate cu finala *sol*, după sistemul lui Ilmari Krohn adoptat de Béla Bartók. Pentru evidenţierea sistemelor sonore şi posibilităţilor de clasificare şi comparare, ne apare însă mai potrivită plasarea în scările naturale.

povestirile orientale. Or, şi apartenenţa acestui text la categoria cînturilor dialogate specifice unor povestiri orientale, aci lirice turceşti, într-adevăr cu componenţa silabică predominantă a versurilor de 11 silabe (4 + 4 + 3), am situat-o, cu prilejul unor studii speciale [2], ca reprezentînd o etapă anterioară structurii de 8 silabe a exemplului nr. 2. Dacă se ia în consideraţie şi faptul că versificaţia, pe care Bartók o atribuie structurii versului de 8 silabe, ne-ar putea reprezenta doar jumătate dintr-un vers mai mare, respectiv de 16 silabe, şi conturul muzical al celor două cîntece ne va apărea încă mai apropiat.

În cea de-a doua parte a volumului, în care se realizează o analiză la fel de amănunţită, de astă dată a structurii textului, versul de 8 silabe este tratat ca vers independent, organizat în strofe cu patru versuri, avînd schema rimei a a b a. Credem, însă, că nu toate versurile de 8 silabe sînt de factură mai veche, ci în multe cazuri avem de-a face cu un vers amplu pe care l-am numit cu „măsura redublată" [3], provenit — mai nou — dintr-o puternică influenţă urbană. Existenţa acestui tip de versificaţie amplă a fost consemnată şi de Robert Lach în culegerile sale la popoarele orientale [4] şi pare să-şi aibă deosebita frecvenţă datorită în special legăturii cu fondul mai vechi, specific popular, al sistemelor de versificaţie pe 8 şi 11 silabe, reprezentînd o etapă mai avansată a acestora.

Numeroasele caracteristici evidenţiate de Bartók prin tratarea minuţioasă a structurilor muzicale şi poetice a materialului prezentat în volum sînt concentrate în capitolul de concluzii. Aci reîntîlnim, printre altele, referirea la punctul de vedere comparativ cu folclorul vechi maghiar şi de asemenea afirmaţia că versurile de început, pe care le numeşte „decorative", datorită sensului lor de neînţeles, se află doar în folclorul acestor două popoare. Aceste versuri însă, abstracte, cu caracter simbolic — în realitate veritabile metafore de diferite nuanţe —, sînt întîlnite ca o caracteristică principală şi în unele categorii din poetica populară specific tătară şi mai estompat în cea specific românească. Procedeul poate fi presupus ca existent şi la alte popoare, deoarece el pare să reprezinte un anume stadiu arhaic în evoluţia unor categorii folclorice muzicale ale căror texte sînt realizate prin procesul improvizaţiei, ca de pildă „şîn"-ul — cîntecul vechi aflat ca o categorie specifică în practica tineretului tătar [5]. Cît despre lipsa de sens, aceasta nu este decît aparentă, legătura dintre versurile metaforă şi restul strofei fiind de o subtilitate care scapă la primul contact celor din afara mediului unde sînt cîntate aceste cîntece.

Dintre bogatele observaţii pe care Bartók le oferă cititorului, incitîndu-l la interesul cunoaşterii folclorului muzical turcesc, atenţia ne este atrasă de afirmaţia cu privire la melodia nr. 62, intitulată *Bozlak uzun hava*, ca fiind de un acelaşi tip cu doina (cîntecul lung) românească şi cu dummy-ul, tipul ucrainean de doină. Melodia este executată instrumental, la zurna şi daul, din care redăm numai linia melodică a zurnalei [6].

Dacă apropierea pe care Bartók o face de dummy-ul ucrainean poate oarecum corespunde, ne surprinde referirea la tipul românesc de cîntec lung, care se deosebeşte în aceeaşi măsură de melodia turcească ca şi de dummy-ul ucrainean. Este posibil ca Bartók, deşi foarte bun cunoscător al doinei româneşti de tip cîntec lung maramureşean, să fi făcut o apropiere de tipul melodic pastoral al acestei zone, cunoscut în interpretarea buciumului şi a viorii, dar destul de deosebit, la o analiză amănunţită, de tipul vocal, ca de pildă exemplul următor din culegerea lui Tiberiu Brediceanu [7]. Dealtfel, şi Bartók a revenit asupra acestei afirmaţii —

---

[2] V. Ghizela Sulităeanu, *La musique dans les narrations des orientaux turcs et tatares de la R. S. de Roumanie*, în „Narodno Stvaralastvo", Revue de l'Union des Associations des Folkloristes de Yougoslavie, an. VIII (1969), nr. 29—32, p. 265—285; idem, *Folclorul turc din satul Fîntîna Mare, Dobrogea*, comunicare la sesiunea ştiinţifică a Institutului de folclor, Bucureşti, ianuarie 1953; idem, *Folclorul muzical turcesc din Ada-Kaleh*, studiu extensiv cu caracter monografic, achiziţionat de secţia de documentare a Uniunii compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1973.

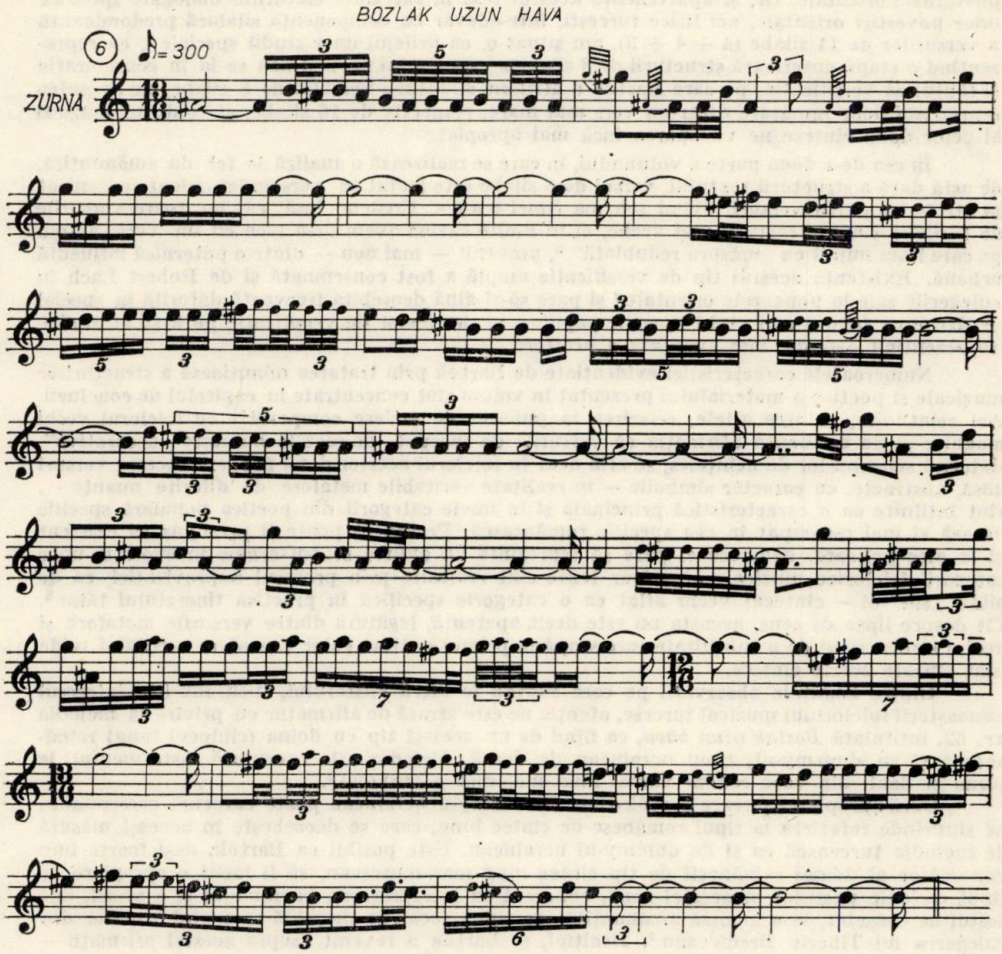
[3] Ghizela Sulităeanu, *Introducerea în studierea şi culegerea folclorului muzical al tătarilor dobrogeni*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 9 (1964), nr. 6, p. 545—576.

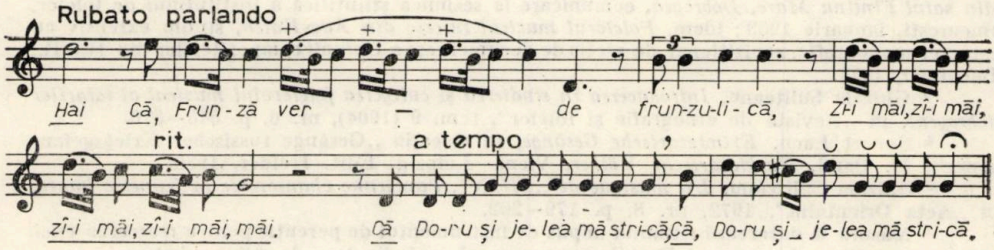
[4] Robert Lach, *Krimtatarische Gesänge*, în colecţia „Gesänge russischer Kriegsgefangener", II. Band, *Turktatarische Völker*, Viena—Leipzig, Edit. Hölder, 1930.

[5] Ghizela Sulităeanu, *La musique de „SHIN", l'ancienne chanson de la jeunesse tatare*, în „Acta Orientalia", 1972, nr. 8, p. 179—202.

[6] Măsura se datorează ritmului impus de instrumentul de percuţie pentru marcarea execuţiei coregrafice, deoarece şi Bartók presupune că melodia ţine de stilul rubato.

[7] Tiberiu Brediceanu, *170 melodii populare româneşti din Maramureş*, Bucureşti 1957, ex. nr. 1, p. 9. Culegerea a fost realizată în anul 1910, într-un timp apropiat de culegerea lui Bartók, cu care dealtfel s-a cunoscut.



pe care o făcuse cu alte ocazii —, în momentul cînd, cu prilejul vizitării în 1937, la București, a Arhivei de folclor a Uniunii compozitorilor, a putut discuta cu etnomuzicologul Constantin Brăiloiu și cunoaște mai îndeaproape tipurile de doină din Maramureș și alte zone ale țării românești.

Rubato parlando
Hai Că, Frun-ză ver — de frun-zu-li-că, Zî-i măi, zî-i măi,
rit.
a tempo
zî-i măi, zî-i măi, măi. Că Do-ru și je-lea mă stri-că, Că, Do-ru și je-lea mă stri-că.

Melodia turcească de referire — dealtfel singura de acest tip prezentă în volum — pare să fie într-adevăr de origine vocală, posibil caracteristică pentru fondul străvechi pastoral,

înrudit îndeaproape cu un anume tip de strigăte asemănătoare stilului de execuție al hăulitului românesc sau iodlerului alpin. Astfel, prezența acestei melodii în repertoriul folcloric al tribului pastoral nomad Yürük ne apare perfect justificată, chiar dacă condițiile precare ale culegerii nu i-au permis lui Bartók o informare mai amplă.

Cu tot numărul relativ redus al pieselor culese, acestea ne prezintă în ansamblu un material unitar cu multe caracteristici morfologice muzicale și poetice, ce îi dovedesc apartenența la folclorul turc.

În cuvîntul său de încheiere, Kurt Reinhard face o apreciere critică a lucrării la nivelul unei valoroase recenzii. Pe baza culegerilor sale întreprinse în Turcia în anii 1955, 1956 și 1963 și a contactului cu parte dintre cei cu care a lucrat Bartók, Kurt Reinhard aduce la rîndul său o seamă de completări, menite a evidenția deosebita probitate științifică și modestie în lansarea părerilor proprii a celui care pentru prima dată a cules și a urmărit cu deosebită finețe, pînă la cele mai mici amănunte, muzica populară din zona Osmaniye a Asiei Mici. Atît aportul lui Kurt Reinhard, cît și cel al editorului Benjamin Suchoff au dat noi valori lucrării lui Bartók, astfel încît aceasta va rămîne în literatura de specialitate nu numai un model de culegere și studiu, dar și un model pentru felul complet în care se poate edita o lucrare importantă.

Ghizela Sulițeanu

„Ethnologie française". Revue trimestrielle de la Société d'ethnologie française, Paris, Berger-Levrault, N. S., tome V (1975), 200 p.; tome VI (1976), nr. 1, p. 1—104, nr. 2, p. 105—204, in -4°.

Reorganizată pe temeiurile vechii societăți de *etnografie* franceză, Societatea de *etnologie* franceză a operat comasarea mai multor reviste, anuare și buletine: „Arts et traditions populaires", „Folklore paysan", „Le folklore vivant", „Le mois d'ethnographie française", „Les annales de la Société d'ethnographie française" sub titlul cuprinzător și integrator de „Ethnologie française", cu apariție trimestrială. Totodată, și-a asigurat un larg comitet de redacție, din care consemnăm pe cel de direcție: Isac Chiva, Jean Cuisenier, Jacques Le Goff, Marie-Louise Tenèze.

În articolul-program al noii reviste, directorul publicației, Jean Cuisenier, succesorul lui Georges Henri Rivière la conducerea Muzeului național de arte și tradiții populare, delimitează aria antropogeografică a preocupărilor revistei la *ansamblul culturilor de limbă franceză și al societăților de emigrație franceză, indiferent de locurile și datele stabilirii lor*: din unele state europene, ca Belgia, Franța, Elveția, Italia, din cîteva state americane, cum sînt Canada și S.U.A., precum și din anumite teritorii de peste mări, cu o colonizare franceză relativ mai pronunțată, ca Antilele, Guiana, Réunion. Cît privește problematica cercetărilor, alături de chestiunile legate în principal de practica social-culturală, inclusiv în domeniul muzeologiei, revista își asumă abordarea succesivă a unor probleme de pronunțată specialitate *științifică*: articole teoretice și metodologice, studii tematice, monografii sau sinteze monografice bine circumscrise din punct de vedere fenomenologic și local sau zonal. Dintre acestea, cele mai frecvente se referă la grai, unelte, instalații tehnice, ocupații, instituții, arte plastice, muzicale, literare, coregrafice și teatrale, privind idealurile moral-juridice ale comunităților omenești, precum și valorile etnoestetice tradiționale populare. Fiecare număr al revistei este bogat întregit cu prezentări analitice ale principalelor publicații din domeniile etnologiei, etnomuzicologiei, al folclorului coregrafic, al etnolingvisticii, etnomedicinii, etnodemografiei, mitologiei, etnopsihologiei, ornamenticii tradiționale etc., privind ansamblul arealului de limbă franceză sau cel aflat într-un contact etnocultural mai strîns cu acesta. Metodologic, revista promovează dialectica, structuralismul, semiotica, cercetările pe teren, investigațiile arhivistice și metodologia cercetărilor muzeologice. Deosebit de fertilă și interesantă din punct de vedere teoretic, metodologic și comparativ (romanic) este tratarea pluridisciplinară și interdisciplinară a unor domenii fundamentale din cadrul civilizației și culturii populare franceze: arhitectura, etnolingvistica (pluralitatea graiurilor din Franța), folcloristica etc.

Pentru analizele lor sistematice și clare, dar și pentru valoarea lor comparativă (romanică), subliniem articolele de folcloristică literară (publicate de Ph. de Lajarte, K. Horn, E. Bozoky), de folclor coregrafic (J. M. Guilcher, F. Lancelot), cele privitoare la teatrul popular (P. Bouissac, M. Grindberg, M. C. Groshens), la etnografia familiei (F. Lautman, M. Léon, M. Soudière), etnologia medicală (Fr. Loux, F. Raphaël) și ornamentica tradițională (M. Agulhon, J. D. La-

joux), cărora le alăturăm studiile cu caracter monografic referitoare la uneltele agricole (R. L. Séguin), morile de vînt (Cl. Rivals), comparabile structural și funcțional cu cele aflate pînă nu demult în Dobrogea, la mobilierul provensal (Ch. Michel), întovărășirile sătești (M. Segalen), dar mai cu seamă tratarea gospodăriei provensale cu curte închisă și întărită (R. Fraehlicher), cercetare de un excepțional interes comparativ (funcțional, morfologic, structural) pentru o mai cuprinzătoare comprehensiune a fenomenului similar întîlnit în zonele etnografice din raza Carpaților României. Importante informații și interpretări de interes agroetnologic sînt cuprinse într-o analiză bogată și sistematică a plugurilor simetrice, asimetrice etc., cunoscute pînă nu demult în agricultura tradițională desfășurată sub Alpii Savoiei (G. Collomb). Totodată, caracterul monografic al cercetării a condus la semnalarea unor confuzii strecurate în recentul *Atlas lingvistic și etnografic francez*.

Nu mai puțin interesantă și utilă se dovedește o monografie colectivă sătească axată etnologic și etnosociologic pe problematica familială, tratată în contextul interferențelor ocupaționale, vicinale, confesionale și al proceselor specifice de transmitere a valorilor etnoculturale tradiționale (P. Labat, M. Salitot-Dion, S. Tardieu, Chr. Delphy etc.). În același domeniu de cercetare, revista inserează o întinsă prezentare a modalităților cum sînt efectuate operațiile pentru pregătirea și întemeierea căsătoriei, precum și diferențierile zonale privind statutul și rolul femeii în viața de familie și în comunitate, prin prisma proverbelor populare franceze (M. Segalen).

Muzeologii etnografi află remarcabile studii de referință privind experiența franceză în domeniul muzeelor în aer liber (G. H. Rivière), unele inovații contemporane de largă aplicabilitate în sectorul conservării colecțiilor etnografice (G. Delacroix) etc.

Preluînd sugestiile teoretice și metodologice formulate anterior de etnologi francezi de mare prestigiu, ca L. A. Fabre (1903), A. Van Gennep (1932—1933, 1935—1936, 1949), A. Varagnac (1948) etc., care subliniau caracterul arhaic al procesului ritual („arborele vieții", serbările cetelor de feciori de odinioară), și în temeiul unor vaste investigații în arhivele naționale și departamentale, în periodicele dinspre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, în nenumăratele publicații cu caracter istoric-cultural-folcloric local privind sărbătorile revoluționare din aceeași epocă și de la începutul secolului al XIX-lea, Mona Ozouf realizează un amplu studiu, *Du mai de liberté à l'arbre de la liberté: symbolisme revolutionnaire et tradition paysanne*. Considerăm că această contribuție este deosebit de bogată în sugestii pentru cercetările contemporane de folclor revoluționar și de folclor nou.

Pe fundalul unor tradiții folclorice străvechi, renăscute în contextul evenimentelor insurecționale de la 12 iulie 1789, cînd participanții la mișcare și-au împodobit pieptul cu cocarde verzi improvizate din rămurelele arborilor de la palatul regal, s-a închegat un întreg complex ritual al arborelui libertății. Situat în centrul ceremonialului revoluționar, ca și în piața satului din zilele de tîrg, dintre toate simbolurile în care se recunoaște Revoluția franceză, arborele libertății s-a bucurat de un privilegiu strălucitor. Forța etnoculturală a acestui simbol a fost reînnoită în cursul conjuncturilor revoluționare sau al mișcărilor sociale ce au urmat, antrenînd nașterea și dezvoltarea unor bogate creații de artă populară literară, muzicală și plastică.

Fenomene etnoculturale comparabile dezvăluie și amplul studiu elaborat de M. Carrier și Monique Vachan despre *La France dans la chanson politique québécoise, 1763—1855*.

Pentru dezvăluirea procesului de transformare a concepției populare despre timp în epoca modernă și contemporană, atragem atenția asupra articolului *Pour une histoire du temps en Nivernais au XIX^e siècle* (G. Thuillier), remarcabilă replică cercetărilor etnologice rămase la modalitățile tradiționale ale fenomenului.

În sfîrșit, mai menționăm modul sistematic în care sînt prezentate noile apariții editoriale, contribuțiile mai importante din alte periodice, problemele dezbătute periodic în cadrul Societății de etnologie franceză.

Nicolae Dunăre

LUTZ RÖHRICH, *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*, Freiburg-Basel-Wien, Herder Verlag, 1976, 348 p., 48 ilustrații în text.

Dintre lucrările sale de dimensiuni mai reduse, publicate în perioada 1950—1976, autorul selectează pentru volumul de față un număr de 14 studii, articole, comunicări, cărora le adaugă două conferințe inedite. O bună parte dintre ele au intrat de multă vreme în circuitul

ştiinţific, altele însă, risipite prin publicaţii regionale, vor ajunge la îndemîna cercetătorului naraţiunii populare abia de acum înainte. Observăm că autorul nu s-a mulţumit cu o simplă republicare a mai vechilor sale lucrări: unele au fost prelucrate şi dezvoltate, altele au fost aduse la zi cu bibliografia apărută după întîia editare a lor.

Lucrările sînt grupate în patru capitole, dintre care primul şi al patrulea constituie cadrul teoretic: capitolul I, *Allgemeines und Grundsätzliches* (Generalităţi şi principii, p. 9—43), cuprinde, pe lîngă o interpretare antropologică a folclorului (*Das Bild des Menschen in der Volksdichtung* — 1972; titlu modificat!), dezbateri legate de rosturile preocupărilor referitoare la basmul în contemporaneitate (p. 21—30), respectiv despre metodologia actuală în cercetarea legendei (p. 30—43). În capitolul IV (*Zusammenfassung*) îşi află locul prelegerea inaugurală de la Universitatea din Freiburg im Breisgau, 1969, axată pe problema continuităţii în proza populară (p. 292—302).

Capitolul al doilea, *Landschaften und Sammlungen* (p. 44—124), se referă exclusiv la legendă; în afară de colecţia fraţilor Grimm sînt cercetate culegeri zonale din sudul şi sud-vestul teritoriului de limbă germană. Pe cît de restrînsă pare tematica acestui capitol, pe atît de complex şi diferenţiat e modul de abordare chiar şi a repertoriilor zonale. Trecerea în revistă a temelor şi figurilor legendare din diferite zone prilejuieşte evaluarea diferenţiată a calităţii culegerilor, publicate şi manuscrise, şi a problemelor mai importante, referitoare la circulaţia şi adaptarea legendelor, la baza lor psiho-culturală; e remarcată de asemenea poziţia unor scriitori renumiţi din zonele respective faţă de legenda populară. Materialul cercetat pune în evidenţă o trăsătură specifică a legendei, şi anume particularizarea în funcţie de zona din care provine. Elementele specifice sînt explicate prin mentalitatea arhaică a vînătorilor şi cres-cătorilor de vite din Alpi (în legendele Elveţiei alemanice, p. 58—81), prin trăsături definitorii ale psihologiei zonale — teză deosebit de interesantă, dar în acelaşi timp foarte greu demonstrabilă (în legendele Suabiei, p. 100—107) —, prin preferinţele pentru anumite tipuri sau anumite modalităţi de adaptare, cum ar fi dominanta istorico-culturală a legendei renane (p. 107 — 124) etc.

Cel mai amplu capitol, intitulat *Figuri şi motive* (p. 125—291), reuneşte patru monografii: spiritele animalelor sălbatice în legendele europene (p. 142—195); vraja pentru nimicirea şerpilor (p. 195—210); o legendă antică referitoare la stabilirea hotarelor şi paralelele ei moderne (p. 210—234); redacţiile medievale ale basmului despre Polifem şi raportul acestora cu tradiţia extra-homerică (p. 234—252). Alte două lucrări precizează esenţa şi contururile unui motiv — tabu-ul (p. 125—142) — sau ale unui personaj — dracul (p. 252—272) —, studiind modul lor specific de realizare în obiceiuri, legendă şi basm. Acest mod comparativ de studiere a unor elemente, prezente în diferite specii în feluri caracteristice, prilejuieşte, totodată, o seamă de precizări şi generalizări referitoare la teoria speciilor. Studiile înmănunchiate în volum ilustrează ţinuta teoretică a scrierilor lui L. Röhrich, capacitatea sa de a-şi alege teme semnificative şi a le trata diferenţiat şi complex. Problematicii metodologiei optime în cercetare îi este dedicat special studiul *Rumplestilzchen. Vom Methodenpluralismus in der Erzähl-forschung* (p. 272—291); pornind de la interpretări psihanaliste divergente, contradictorii ale basmului — AT 500, *Numele ajutorului* — din „Kinder- und Hausmärchen", autorul demonstrează intervenţia neobişnuit de adîncă a fraţilor Grimm în factura acestui basm, intervenţie care răpeşte unor asemenea interpretări baza reală necesară: „clarificarea factelor", studiul critic al textelor, conchide autorul, trebuie să preceadă orice încercare serioasă de interpretare şi generalizare.

Desigur, un volum care reuneşte studii de amploare şi destinaţie diferită nu poate avea pretenţia de a fi absolut unitar. Dealtfel, autorul n-a urmărit aducerea lor la acelaşi numitor — dovadă că cele cîteva conferinţe şi comunicări sînt însoţite doar de o bibliografie orientativă, pe cînd studiile monografice dispun fiecare de un amplu aparat critic. Autorul a izbutit să pună în valoare, cu această ocazie, şi o mică parte dintr-o vastă colecţie iconografică de care dispune, ilustrînd în special motivele şi figurile de legendă. Un registru de nume şi lucruri încheie acest volum, interesant din punctul de vedere al metodologiei şi al concepţiei, valoros prin sporul de informaţii şi prin monografiile de care cercetarea comparativă a ţinut cont şi va trebui să ţină cont şi în continuare. Volumul constituie o sinteză personală, o reflectare a nivelului la care a ajuns cercetarea legendei şi a basmului popular în zilele noastre.

Hanni Markel

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 30 extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis nr. 25.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
71 021, Bucureşti, Calea Victoriei nr. 125

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GH. VRABIE, *Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii*, 1970, 556 p., 23 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, *Etnologie juridică*, 1970, 340 p., 16,50 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), *Izvoare folclorice și creație originală: Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu*, 1970, 328 p., 21,50 lei.

AURELIAN I. POPESCU, *Cîntece bătrînești din Oltenia*, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.

OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, 1971, 479 p., 26 lei.

ANDREI BUCȘAN, *Specificul dansului popular românesc*, 1971, 454 p., 30 lei.

NICOLAE DUNĂRE (sub redacția), *Țara Bîrsei*, I, 1972, 476 p., 52 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, *Coloana cerului*, 1972, 271 p., 27 lei.

GHEORGHE VRABIE, *Structura poetică a basmului*, 1975, 252 p., 16 lei.

ADRIAN FOCHI, *Coordonate folclorice sud-est europene ale baladei populare românești*, 1975, 270 p., 28 lei.

Istoria științelor în România, Etnologia. Folcloristica, 1975, 184 p., 8 lei.

Rev. etn. folc., t. 22, nr. 2, p. 131–248. București, 1977

I. P. „Informația" — c. 7493 | 43 407 | Lei 20.